

Remontaje y producción de sentido histórico en las instalaciones audiovisuales y los films recientes de Albertina Carri



Ana Laura Lusnich

Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina
alusnich@gmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo indagar sobre la producción reciente de Albertina Carri, en la que se observan nuevas orientaciones en lo que respecta a las operaciones de remontaje, re-creación e interpretación de las imágenes propias y ajenas. Junto con su rol de artista-archivista, consideramos en esta última época la exacerbación de otras marcas personales y propuestas de trabajo vinculadas con la *transdisciplinariedad, la reflexividad y la subjetividad*.

PALABRAS CLAVE: ARCHIVO, PATRIMONIO, REMEDIACIÓN, REMONTAJE, TRANSDISCIPLINARIEDAD.

Reassembly and production of historical meaning in the audiovisual installations and recent films of Albertina Carri

Abstract

The purpose of this paper is to investigate the recent production of Albertina Carri, in which new orientations are observed in regard to the operations of reassembly, re-creation and interpretation of the own and other people's images. Together with his role as an "archival artist", we consider in this last era the exacerbation of other personal brands and work proposals linked to transdisciplinarity, reflexivity and subjectivity.

KEYWORDS: ARCHIVE, HERITAGE, REMEDIATION, REASSEMBLY, TRANSDISCIPLINARITY.

1. Introducción

En las últimas décadas los conceptos de archivo y patrimonio han sido reinterpretados desde diferentes perspectivas teóricas y campos de aplicación. Por un lado, al valor que históricamente se atribuyó a los acervos documentales y patrimoniales en la comprensión de la historia pasada, la producción de la memoria y el sostenimiento de las vivencias colectivas y personales, se incorporó el postulado de la responsabilidad

que ambos tienen con el tiempo presente y las generaciones futuras.¹ Por otro lado, en lo que concierne a la construcción del patrimonio, hoy en día esta acción no solo se atribuye a las instituciones estatales y/o privadas que crean y sostienen archivos de acuerdo con determinadas políticas culturales y de conservación, sino que de igual manera se extiende al campo de la investigación académica, la que mediante una serie de procedimientos (relevamiento, catalogación, interpretación e incluso salvaguarda del patrimonio) se involucra activamente en dichos procesos muchas veces supliendo el accionar o el abandono institucional. Asimismo, estos procesos se aplican a la cada vez más creciente actividad de los “archival artist” (Foster, 2004) que reutilizan materiales y fuentes de diversas índoles y procedencias, a partir de cuyas producciones han emergido, en lo que corresponde al campo de la creación audiovisual, una serie de problemáticas sustanciales entre las que se destacan la reutilización sin fronteras de materiales precedentes (como puede ser el caso de las realizaciones digitales que recuperan films originariamente realizados en otros soportes), la posibilidad de restablecer las relaciones vivenciales tramadas entre las imágenes preexistentes con los sujetos (apelando al contexto y al universo afectivo que les dieron origen, tanto como a la biografía personal de los receptores), y la fijación por parte de los artistas de posiciones divergentes acerca del tiempo pasado (aportando, con el trabajo sobre las imágenes y sonidos, las dimensiones vivencial y subjetiva personales).

En nuestro país, con el cambio de siglo, en el marco de la reconfiguración general del campo y de la producción cinematográfica que para mediados de la década de 1990 contaba con una recientemente promulgada ley de cine y la emergencia del Nuevo Cine Argentino con sus novedosas expresiones ficcionales y documentales,² los films basados parcial o completamente en materiales de archivo se incrementaron en cantidad y en sus capacidades expresivas y semánticas.³ La consolidación de la

1. Las reflexiones que Michael Foucault desarrolló a fines de los años sesenta en *La arqueología del saber* (1969) acerca de los elementos del discurso que afloran en las dimensiones del archivo e intervienen en la constitución de una ley o sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares (Tello, 2016); las innovaciones de Jacques Derrida postuladas en su libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1995) en lo que respecta al rol activo y determinante de los procesos de patrimonialización en la producción del acontecimiento, y sus singulares disquisiciones en torno a los archivos que concentran las catástrofes, las guerras y la violencia de los últimos siglos y que suscitan revisionismos que se relacionan con la experiencia de la memoria y el retorno al origen en el sentido freudiano de la expresión; la peculiar concepción de Georges Didi-Huberman (2004) sobre las fuentes visuales y su capacidad de desvelar lo real, y la posición de Hal Foster (2004) con respecto a la manera en que los artistas devienen archivistas, trabajando sobre la imagen, el objeto y el texto incorporando la dimensión de los afectos y la experiencia vivencial, son aportes teóricos contemporáneos sustanciales que demuestran el alto impacto que ejercen los archivos y el patrimonio histórico y cultural en la vida cotidiana y profesional de los individuos.

2. Nos referimos a la sanción de la Ley de cine N° 24.377 - 20.270 y 17.741 de fomento y regulación de la actividad cinematográfica en el territorio nacional. Respecto del Nuevo Cine Argentino, en los años noventa surgió una nueva corriente marcada por el carácter independiente de las realizaciones y un cambio en la mirada. El precursor de este nuevo cine fue Martín Rejtman con *Rapado* (1991). Sin embargo, no será hasta fines de la década que estos nuevos realizadores logran tener una mayor difusión. La primera película que tuvo repercusión pública fue *Pizza, birra, faso*, de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano (1998).

3. Estas prácticas fueron frecuentes en nuestro país en las décadas de 1960 y 1970, especialmente en el campo de los films de corte político y militante que reutilizaban y reinterpretaban materiales pre-existentes que provenían de los archivos televisivos de la época, o que bien incorporaban a la manera de homenaje o referencia segmentos de films latinoamericanos o mundiales con los cuales trazaban filiaciones estéticas e ideológicas. El film *La hora de los hornos* (Cine Grupo Liberación, 1966-1968) abarca todas las estrategias mencionadas. La heterogeneidad del material de archivo empleado se condice con sus funcionalidades, ya que se trata de una película que exagera la contrainformación, la educación de militantes y activistas, así como la reflexión en torno a la tradición cinematográfica y la historia política y social del país y de Latinoamérica. Por otra parte, en los años 80, con la recuperación de la democracia en Argentina, el documental de montaje o compilación dio un giro en sus proposiciones generales en el momento de la realización de *La República perdida* y *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1983 y 1986). Si bien entre uno y otro existen diferencias de importancia, ya que el pri-

tecnología digital, el mayor conocimiento por parte de los creadores de los acervos y archivos institucionales existentes y la emergencia de unos pocos reservorios digitales, son factores que incidieron en estos procesos. Por otra parte, como expresara Beatriz Sarlo (2006), el giro subjetivo que se manifestó para el año 2000 en el plano de la producción artística y cultural,⁴ devino en el campo de la producción audiovisual en la utilización por parte de los realizadores de los documentos y acervos privados y familiares, a partir de los cuales se constituyeron posiciones íntimas y personales en las interpretaciones del mundo.

En un nuevo contexto en el que la reflexividad y la subjetividad se impusieron como marcas de época determinantes, en el encuentro con los archivos, las técnicas del “found footage”, el “remix”, la “remediación” y el “mashup” se instalaron en el ámbito de la producción audiovisual como prácticas necesarias e inevitables, especialmente si se piensa en la confluencia de distintos formatos en el universo digital.⁵ Una de las figuras que innovó en este espacio de forma activa fue el realizador Andrés Di Tella, en tanto que dos de sus films realizados inmediatamente al cambio de siglo, *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2002) y *Fotografías* (2007), “resuelven de manera inteligente (y audaz) la problemática del archivo, trasladándola del ámbito de lo público a lo privado” (Lanza, 2010). En *La televisión y yo (notas en una libreta)*, ante el infructuoso hallazgo de registros televisivos de la primera década de existencia del medio televisivo en el país -los años cincuenta-, Di Tella decide trabajar con los pocos vestigios institucionales que perduran, para inmediatamente abocarse a los videos y filmaciones domésticas que su familia conservó de aquella época. En tanto, en el segundo, las fotografías y las “home movies” que registran la historia de su familia en el tiempo se instituyen como punto de partida y matriz sustancial del relato.⁶ De esta manera, con la actitud dispuesta por Di Tella, los usos y funciones del archivo ensancharon sus horizontes, ya que al empleo de los mismos como material probatorio e

mero se construye íntegramente a partir de materiales previamente registrados, en tanto el segundo incluye testimonios de personas que en el tiempo presente refieren a sucesos del pasado, ambos se abocan a cubrir vastos segmentos de la historia argentina con una perspectiva crítica, reformulando las premisas del documental de montaje tradicional que privilegiaba “una reconstrucción del pasado que reinterpreta el momento histórico recordado a partir de imágenes que actúan como pruebas documentales y minimizan las marcas del proceso de evocación que se está realizando al interpretar los acontecimientos históricos” (Aprea, 2015: 90). Frente a esta posición, estos dos films reflexionan en torno al estado del patrimonio audiovisual local en los años de la dictadura, más allá de intervenir el material seleccionado, empleando técnicas de remontaje, focalización visual y sonorización de imágenes.

4. Procurando avanzar en el estudio del pasado y de la memoria de las últimas décadas, Beatriz Sarlo analiza el cambio de orientación en algunas corrientes de las ciencias sociales y en la sociología de la cultura que dan preeminencia en la constitución de la memoria colectiva a la identidad de los sujetos. En particular, afirma que la reconstrucción democrática que se inició en 1983 fue sostenida por una recuperación discursiva en la que las víctimas -y sus familiares- asumían la palabra y daban su testimonio en primera persona, con una gran carga emocional del sufrimiento infligido por el Estado terrorista.

5. En este contexto “found footage” significa metraje encontrado, generalmente por fuera de los archivos institucionales; el “remix” es una mezcla alternativa de segmentos visuales o audiovisuales a partir de la cual se obtiene un nuevo aspecto de los materiales originales; la “remediación” implica la mutación y la alteración de los registros y tecnologías, en líneas generales, hacia la tecnología y las marcas significativas de la imagen digital; el “mashup” comprende la integración y reutilización de materiales audiovisuales y/o extra-audiovisuales en un film.

6. Andrés Di Tella expresó en variadas ocasiones sus reflexiones en torno al estado de los archivos audiovisuales en Argentina. Entre ellas, al referirse al film *La República perdida* comentó: “Por algún motivo, los militares consideraban que todo archivo era peligroso, y ese material, de *La República perdida*, se había mantenido hasta ese momento oculto, censurado. *La República perdida* era también esa República de imágenes que habían sido censuradas... La película era muy convencional, por otra parte, y cualquiera que la vea hoy difícilmente va a entender la dimensión del impacto” (En Firbas y Monteiro, 2006: 73).

ilustrativo de hechos y situaciones, se incorporaron, intensificaron e impusieron otras facetas vinculadas a la subjetividad, la performatividad y las vivencias personales.

Partiendo de las consideraciones hasta aquí señaladas, centrándonos en la producción cada vez más creciente de los artistas-archivistas en los últimos años en Argentina,⁷ el presente artículo se plantea dos objetivos en particular. Uno de ellos es analizar el lugar destacado y singular que ocupa en la última década la realizadora argentina Albertina Carri,⁸ en lo que concierne a las prácticas textuales de organización y/o remontaje de materiales audiovisuales -y de otras procedencias- que le anteceden o producidos en el momento de creación de las obras. El segundo se propone establecer cuáles son las relaciones que la cineasta entabla con los archivos audiovisuales y el patrimonio artístico y cultural en general, ante los cuales asume una posición reflexiva, crítica y re-creativa. Con estos propósitos, se estudiarán tres de sus últimas realizaciones que por sus características textuales e intertextuales conforman una trilogía concentrada en las reflexiones acerca de la violencia institucional y la producción de memoria tanto en el plano de lo cinematográfico como en el de lo político-social: *Restos*, cortometraje de 2010; *Operación fracaso y el sonido recobrado*, instalación audiovisual múltiple presentada en 2015, y *Cuaterros*, largometraje de 2016.⁹ Con diferentes y singulares formatos, se trata de obras que exploran una serie de problemáticas en particular, relacionadas con los objetivos mencionados, las que serán examinadas a continuación en tres apartados. Las problemáticas son: a) la articulación de materiales cinematográficos y audiovisuales creados, preexistentes, recreados y/o simulados; b) la apertura del campo del audiovisual a otras disciplinas y materialidades -literarias, plásticas, sonoras, performáticas-, y con estas búsquedas a otros espacios de exhibición y nuevas relaciones con los espectadores, y c) la reflexión sobre la conservación del patrimonio audiovisual y la construcción de sentido histórico.

7. En este movimiento se ubican, con algunas de sus realizaciones y apelando a diferentes estrategias, entre otros, Ana Daneri, Gastón Duprat, Gustavo Galuppo, Mariano Ginás, Tatiana Mazú, Nicolás Prividera y Daiana Rosenfeld.

8. Escritora y directora de cine, estudió guion en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Dirigió los largometrajes *No quiero volver a casa* (2000), *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005), *Urgente* (2007), *La rabia* (2008), *Cuaterros* (2016) y *Las hijas del fuego* (2018). Filmó numerosos cortometrajes: *Historias de Argentina en vivo*, *Aurora*, *Excursiones*, *Barbie también puede estar triste* (los cuatro en 2001), *Fama* (2003), *De vuelta* (2004), *Restos* (2010). En 2010, con Marta Dillon realizan *La bella tarea* que se emitió por canal 9 durante 2012. En 2012, junto con Dillon, elaboran el programa *Visibles* y la miniserie *23 pares*. En 2011 realizó la videoinstalación, *Partes de lengua*, exhibida en el Museo del Libro y de la Lengua. En 2015 montó la muestra *Operación fracaso y el sonido recobrado* en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

9. *Restos* forma parte del proyecto "25 miradas – 200 minutos", organizado en el momento de la conmemoración del Bicentenario de la Revolución de mayo en 2010 y tuvo financiamiento de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. El proyecto estuvo compuesto por 25 cortometrajes de 8 minutos cada uno; los cortos reflexionaban en torno a la historia argentina y la producción de memoria. Los cortos fueron exhibidos en los cines de Argentina durante el mes de mayo de 2010 antecediendo a la proyección de las películas en cartel. *Operación fracaso y el sonido recobrado*, instalación audiovisual múltiple, fue presentada en 2015 en la sala PAYS del Parque de la Memoria sito en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Cuaterros* fue estrenado inicialmente en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, y en febrero de 2017 en las salas Gaumont y Malba.



En imagen: *Restos* (2010) – Fuente: <http://www.lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/701>

2. Imágenes creadas, prestadas, recreadas, simuladas, puestas en relación

Ya en su largometraje, *Los rubios* (2003), Albertina Carri declaraba una inclinación por la búsqueda de rastros y vestigios visuales, audiovisuales y orales en torno a la vida y el destino de sus padres biológicos, detenidos y desaparecidos por la última dictadura militar. Si en este film fueron las fotografías familiares resguardadas por sus abuelos, las fotografías y documentos aportados por el Equipo Argentino de Antropología Forense y las entrevistas realizadas a vecinos y amigos de los padres de la protagonista el caudal patrimonial y testimonial empleado, las tres obras seleccionadas para nuestro análisis manifiestan -comparativamente- orientaciones cada vez más complejas y sofisticadas en lo que respecta a la materialidad y a las operaciones textuales puestas en marcha. En particular, se hacen ostensibles tres aspectos: la invocación de imágenes prestadas, recreadas e incluso simuladas,¹⁰ la remediación y la intención de relacionar de forma intertextual las sucesivas producciones, hasta tal punto que es posible sostener que en cada una de ellas anida el germen de la que prosigue y que las tres dialogan entre sí. Las obras que nos incumben oscilan entre la recuperación de material fotográfico y audiovisual localizable en archivos instituidos o encontrado luego de búsquedas e investigaciones personales y la evocación abstracta de cintas desaparecidas y/o deterioradas, para llegar en el caso de *Cuaterros* a la paradójica situación de construir un relato en torno a una idea abortada -la de realizar un film sobre la figura del gaucho Isidro Velázquez y conectarse de esta manera con los escritos de su padre y con la película *Los Velázquez*, de Pablo Szir, realizada en 1972 e inhallable hasta la fecha-, utilizando a esos fines imágenes prestadas, de terceros, que se vinculan transversalmente con esos intereses originales. La pasión de una artista-archivista que se enfrenta a la inexistencia de material constituido en patrimonio y archivado, se hace evidente en la mayoría de los tramos del cortometraje *Restos*, en particular en aquel en que un montajista pega fotogramas y exhibe en un proyector imágenes de las cuales solo quedan despojos imprecisos (rayas, texturas, garabatos), segmento al que inmediatamente le sigue una *voz off* -interpretada por la actriz Analía Couceyro- que explica cómo en los años de la última dictadura militar argentina los films de corte político atravesaron múltiples destinos: fueron mutilados por la “máquina de amputar del terrorismo de Estado”, sumergidos en lavandina,

10. La recreación de registros audiovisuales inexistentes de acontecimientos pasados es un recurso que Carri incorporó en *Los rubios*, sobre todo en las escenas en las que relata el secuestro de sus padres a través de la animación con Playmobils.

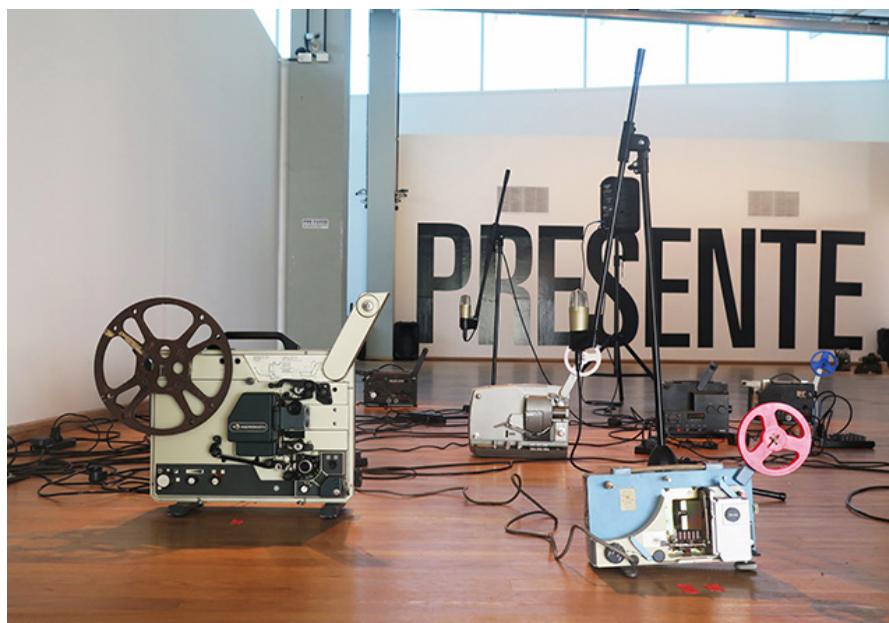
destruidos, velados, quemados; otros quisieron ser salvados, escondidos, desmembrados, enviados a lugares seguros; en tanto otra gran cantidad fueron perdidos y desaparecidos -entre los que se encuentra el film de Pablo Szir sobre el cual Carri volverá años más tarde-

Frente a la ausencia material de los films (sin especificar qué se busca se hace referencia al estado general del patrimonio), Albertina Carri contrapone la experimentación radical, interviniendo y manipulando imágenes que han perdurado e incluso construyendo otras de corte abstracto y poético -el fragmento previo a la resolución contiene en este corto manchas y recipientes con tintes de diversos colores únicamente-. Se trata de estrategias que, en palabras de Javier Cossalter, refieren de manera directa al dilema en torno a la representación de lo que es irrepresentable, y que en este caso alude a la suerte que corrieron los films en años del terrorismo de Estado aunque, de igual manera, al destino de las personas sojuzgadas, detenidas y desaparecidas (Cossalter, 2013). Sobre este punto, en el derrotero creativo de la realizadora, su film *Cuaterros* pareciera potenciar esta hipótesis al imbricar de forma extrema el campo cinematográfico y la historia política argentina. Pablo Szir, al igual que los padres de Albertina Carri, fue desaparecido por la dictadura; recuperar su film no sólo vincula a la directora con la figura y la obra de su propio padre sino también con la historia de vida de Szir y con una desaparición doble: la del creador y la de su obra. En la instalación audiovisual múltiple *Operación fracaso y el sonido recobrado* Albertina Carri efectuó otro tipo de contacto con las imágenes y los archivos audiovisuales. Del conjunto, compuesto por tres instalaciones audiovisuales y dos sonoras, cada una dispuesta en una sala particular, las denominadas “Cine puro”, “Allegro”, “A piacere” e “Investigación del cuaterismo” se concentran en los vestigios y huellas visuales y audiovisuales del pasado, avanzando con sus planteos en la reflexión acerca de una política de archivos hoy en día incipiente en nuestro país. Sus aproximaciones a los problemas del deterioro y/o de la inexistencia de registros audiovisuales que corresponden a décadas pasadas, situación que depende de las propias limitaciones del soporte fotoquímico y de video y/o bien de la negligencia y de las actitudes premeditadas de las instituciones, deriva en esta instalación en dos posiciones creativas diferentes, incentivadas y amplificadas por el volumen de la propuesta y por la multiplicación de las posibilidades y variaciones expresivas: el hallazgo de registros que aún perduran en su materialidad concreta (en su mayoría como desechos o restos) y la representación virtual o aparente de imágenes del pasado.

“Cine puro” exhibe un audiovisual compuesto por fragmentos borrosos de un film escondido en los años de la dictadura, ahora desgastado, y una serie de segmentos de material de descarte en 35mm. La pérdida del cuerpo material del cine, que emparenta a esta instalación con la obra precedente, *Restos*, “pone en escena la muerte del cine, al estado fotoquímico / figurativo que lo define, que fenece con el tiempo por sus propias características materiales” (La Ferla, 2015: 7). Refiriéndose a este bloque audiovisual, Leonor Arfuch señala que la directora rinde homenaje a las cintas que las tecnologías digitales dejaron en desuso, “evocando, en la aglomeración caprichosa de una materia física que ofrece por sí misma una belleza visual, tanto la potencia y el misterio de imágenes que guardan para siempre su secreto como la idea de la pérdida, del *resto*, de lo que queda fuera del montaje, de lo que quizá fue desdeñado de la preservación” (Arfuch, 2015).

Por su parte, “Allegro” y “A piacere” son definidos en el catálogo de presentación de la instalación como “conciertos de proyectores analógicos”, de diferentes formatos y hoy día en desuso. Sin la presencia material de las cintas que otrora se exhibían, ambas instalaciones ponen atención en el dispositivo o la máquina cinematográfica en su esencia lumínica y en su dimensión sonora: “Allegro” incluye proyectores encendidos; “A piacere” registra el sonido de estos mismos dispositivos funcionando ante la presencia de los espectadores. Tomando como base el libro escrito por Roberto

Carri, padre de la realizadora *-Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968)¹¹- y apelando al film que Pablo Szir realizó sobre el tema, la instalación “Investigación del cuatreroismo” localiza de forma más concreta las reflexiones en torno a las materialidades y la realidad de los archivos audiovisuales, incorporando la dimensión política y toda una serie de interrogantes dirigidos a las instituciones públicas y privadas relacionadas con la salvaguarda patrimonial. La instalación se compone a partir de un texto en *offléido* por la actriz Elisa Carricajo que hace referencia a la figura de Isidro Velázquez y a sus posibles y ausentes registros cinematográficos, y de una banda audiovisual formada por segmentos de diferentes procedencias: noticiarios, contenidos televisivos, publicidades, films. Temática y expresivamente heterogéneo, este material es exhibido en múltiples pantallas alojadas en un espacio reducido, situación que implica el tránsito de los espectadores y la necesidad de componer simbólicamente el caudal fragmentado de información. Con este proceder, a la confluencia de géneros, soportes y coloraciones, se suma en sus contenidos la rememoración del universo gauchesco en el cual se desempeñaba Velázquez (jineteadas, manadas de caballos, gauchos en diferentes actividades rememoran un mundo ya lejano y perdido)¹² y del pasado dictatorial de nuestro país (presente en los discursos de las autoridades militares y en las imágenes de los operativos policiales y los altercados callejeros). Asimismo, también se filtran otro tipo de acontecimientos y situaciones procedentes de las publicidades y de los films evocados a la manera de un gran mosaico o collage. La proyección de las imágenes en las pantallas, si bien abarca cinco canales de forma prácticamente combinada, incluye múltiples variaciones de exhibición (duplicación de las imágenes en una misma serie, exhibición de imágenes semejantes en series sucesivas, compaginación de imágenes nítidas y borrosas, inclusión de efectos que aluden al medio cinematográfico como cortinillas y material de desecho), generándose un efecto de fluidez visual y sonora que despierta diferentes estados en los receptores/transeúntes de la instalación.



En imagen: *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) – Fuente: <https://proyectoidis.org/albertina-carri/operacion-fracaso-y-el-sonido-recobrado-90032-800x600s/>

11. El libro de Roberto Carri exploraba la vida de Isidro Velázquez, conocido por sus actividades como cuatrero y díscolo con las autoridades. A partir de esta figura el sociólogo y escritor esgrimió la tesis del cuatreroismo concebido como incipiente forma de rebelión popular.

12. El universo campestre y, sobre todo, su violencia intrínseca, fueron temas abordados por la directora en un film anterior: *La rabia* (2008).

Retomando palabras de Leonor Arfuch, este bombardeo audiovisual se vincula con “una visión irreverente de un tiempo dislocado -el de una revolución fallida- donde la vorágine visual adquiere su sentido en contrapunto con el texto de la autora -dicho por otra voz-, que expresa tanto una interrogación histórica con dejos de ironía y de humor, como la búsqueda -una vez más- de la raigambre familiar” (Arfuch, 2015). *Cuaterros*, film de 2016, se sitúa en serie con el cortometraje y la instalación previamente analizados, tomando como referentes -de acuerdo con testimonios de la directora- las ideas vertidas en una presentación performática realizada sobre ese mismo tema en el marco del proyecto “Mis documentos” organizado por la actriz Lola Arias,¹³ y los postulados de la videoinstalación de 2015 “Investigación del cuatreroismo”. Realizado mediante las técnicas del “found footage” y la “remediación” en digital de materiales en fílmico, aborda la historia de un fracaso -su infructuosa intención de realizar una película sobre Isidro Velázquez-, para focalizar a partir de ella, en otras problemáticas: la historia de violencia en la Argentina, el terrorismo de Estado impuesto en los años de la última dictadura militar, la posibilidad de contraponer al tiempo pasado (el de sus padres) un presente/futuro más estimulante (relacionado con su maternidad y el crecimiento de su hijo). En lo que respecta a la factura textual, existe un correlato entre el sinnúmero de interrogantes que se plantea la directora -en *off*, Carri asume la narración y asevera estar en la búsqueda de una película, una familia, una revolución, de sus padres, sus restos, de una voz- y el conglomerado audiovisual que deviene en simultaneidad, compuesto por imágenes ajenas y preexistentes al rodaje. Catalogada como una “no película” por la directora, el film se pregunta cómo filmar la historia de Isidro Velázquez, cuatrero y bandido que en los años sesenta revolucionó con sus andanzas la provincia de Chaco, lugar al que se mudó junto con su familia luego de abandonar Corrientes, su lugar de origen. Este tópico le permitió volver sobre la obra escrita por su padre, documento literario concreto sobre el tema, así como emprender una investigación, que derivó en varios viajes por el país (la provincia de Chaco) y el extranjero (Cuba), sitios a los que acudió con la inquietud de encontrar información y rastros de Velázquez, pero también de la película perdida de Szir. En esta nueva realización, distanciándose de la videoinstalación de 2015, la reflexividad y la subjetividad afloran con mayor fuerza. La “no película” podría ser redefinida como un ensayo-collage-experimental, en el que Albertina Carri exhibe en primera persona sus pensamientos y emociones, articulando un relato que -de acuerdo con los matices de su voz y las ideas vertidas- deviene hacia el campo de su historia presente y su más profunda intimidad. Por otro lado, el trabajo efectuado con las imágenes y la coordinación entre las imágenes y su voz se relacionan con dos nudos reflexivos permanentes en sus obras, relacionados con las formas de representar el mundo y el valor de las imágenes que se han constituido en patrimonio, y con este acto, resguardadas y archivadas.¹⁴

En la selección, catalogación y organización de las imágenes, el equipo integrado por Carri, Leandro Listorti (a cargo de la investigación y recopilación periodística) y Lautaro Colace (en la edición), acudió a archivos públicos y privados, reutilizando parcialmente el archivo visual creado para “Investigación del cuatreroismo”. Con un guion de texto estructurado, la selección se ajustó a tres premisas centrales -elegir material en fílmico, preferentemente del último período dictatorial, reflejar la diversidad de géneros y modalidades: ficción, documental, animación, notas periodísticas, publicidades, material educativo- que procuraban perfilar un imaginario de época y a su vez consignar cuales fueron los registros resguardados de ese tiempo histórico.

13. Información adicional sobre sobre las conferencias performáticas se puede encontrar en la página: <http://lolaarias.com/proyectos/mis-documentos-2/>

14. Este interés manifiesto en los archivos fílmicos se corrobora con la inserción de un segmento del corto silente argentino *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1920), conservado en el Museo del Cine y preservado en 2009 mediante un aporte de la Filmoteca Buenos Aires.

Frente al interrogante de cómo representar el mundo, el film evita y cuestiona el paradigma realista-ilustrativo, deconstruyendo las relaciones de analogía entre las imágenes y la narración en *off*. Mediante la diversidad de registros visuales y el empleo de una pantalla que se vuelve fragmentada exhibiendo en simultaneidad múltiples imágenes,¹⁵ el film trama diferentes capas espacio-temporales que lejos de concentrarse en un motivo único encadenan un sinfín de posibilidades, sentidos e interpretaciones.

3. Nuevas dinámicas de la creación y la exhibición cinematográfica y tránsito a lo transdisciplinar

En paralelo con las operaciones textuales analizadas y el peculiar afán de Albertina Carri por escudriñar materiales audiovisuales de distinta naturaleza y proceder a su remontaje y re-creación en digital, sus producciones -y sus métodos de trabajo- han incentivado en los últimos años el enfoque transdisciplinar. Estos procesos le permitieron explorar múltiples materialidades y relaciones, lo que implicó reflexiones y decisiones en lo que respecta a las formas de representación y, de igual manera, el abandono de la sala cinematográfica tradicional en búsqueda de espacios novedosos y de públicos alternativos.

La actitud antirreduccionista manifiesta en *Los rubios* -en el film confluyen documental y ficción, registro y reconstrucción y diferentes paradigmas de representación ficcional que incluyen la actuación y la animación de objetos-, derivó en las obras analizadas en este trabajo, en la intensificación de la experimentación transdisciplinar, introduciendo nuevas perspectivas y variantes que corroboran la intención de Carri de abordar y comprender el mundo en su complejidad, partiendo de la unidad general del conocimiento.¹⁶ Con estos propósitos, si en *Restos* exploró creativamente las posibles relaciones e imbricaciones existentes entre las imágenes cinematográficas y las pictóricas desde el punto de vista procedimental y expresivo, las dos restantes comprenden otro núcleo reflexivo-creativo que avanza hacia el campo del cine-instalación, con una fuerte impronta de lo performático y una apuesta por otros tipos de interactividad con los espectadores

. En el corto, las imágenes cinematográficas figurativas devienen en formas abstractas y difusas, estableciéndose con ello las ideas del deterioro del registro o bien de su olvido por el paso del tiempo o la desidia. Asimismo, este pasaje alude a las convergencias entre disciplinas que emplean los colores, manchas y luces, e incluso la opción de concebir un “cine abstracto”, uno de los paradigmas estético-ideológicos compartido con las artes plásticas.

En lo que respecta a la intervención de otras disciplinas y materialidades, *Operación fracaso y el sonido recobrado* apela en uno de los bloques aún no comentado a las materias literaria, escritural y sonora, abriéndose con ellas de lo audiovisual a otras dimensiones expresivas y semánticas.

15. Albertina Carri señaló que las imágenes que componen la película provienen de archivos institucionales, otras de hallazgos personales –muchas aparecen por primera vez de forma pública: una película anónima argentina sobre el rol de vigilar las fronteras, momentos en que matan en cámara a un vietnamita, entre otras-, y a material propio precedente a esta filmación.

16. Como sostuvo Basarab Nicolescu (1996), la transdisciplinariedad postula que los conocimientos científicos -y artísticos- se nutran y aporten una mirada global que no se reduzca a los campos de cada disciplina o a la comparación entre ellas, sino que vaya en la dirección de considerar el mundo en su unidad diversa. Por ello, esta perspectiva representa la posibilidad de dialogar con la diversidad de los saberes humanos, captando las diferencias y nutriéndose de ellas.

Denominada “El punto impropio”, esta instalación giró en torno a las cartas que Ana María Caruso, madre de Albertina Carri, envió a sus tres hijas durante el año en que ella y su marido estuvieron encerrados antes de desaparecer por obra del poder militar. En una sala oscura, se presentan la *voz off* de la directora leyendo esas cartas y una serie de imágenes que ponen foco en las texturas del papel, en sus tintes, en las marcas que el tiempo ha dejado sobre las hojas, recobrándose con estas marcas algo de las vivencias y sensaciones de aquel tiempo pasado. Si como sostiene Mariana Lerner (2015) esas cartas revelan el ejercicio de una maternidad a distancia y la existencia de un vínculo cotidiano y afectivo capaz de salvar las circunstancias extremas de la detención forzada de sus padres, su presencia acompaña y amplía la difusión pública de los archivos familiares que previamente -en *Los rubios*- habían tenido representación en las fotografías heredadas por Albertina Carri de sus abuelos.

Partiendo de estas premisas, como ha analizado Leonor Arfuch, con este bloque, y en su relación con el conjunto de la instalación, la propuesta rebasa lo auto-biográfico en sus lineamientos canónicos (biografías, autobiografías, memorias, correspondencias, historias de vida), anunciando la posibilidad y la decisión de abarcar múltiples géneros y registros orgánicamente, en una misma unidad: “devenir mezcla, hibridación, novela biográfica, autoficción, de la literatura al cine -documental subjetivo-, de las artes visuales a los medios de comunicación y por cierto, a las redes sociales” (Arfuch, 2015). Por otro lado, esta instalación se enmarca en el desplazamiento de las salas de cine a los museos impulsada desde los años sesenta por video-artistas y cineastas mundialmente conocidos -y más recientemente en nuestro país-,¹⁷ los que “han llevado sus imágenes a los espacios del museo pero no para ser solamente proyectadas sino bajo la forma de la instalación” (Aguilar, 2017: 25). Según la perspectiva transdisciplinar, estos procesos refieren a las dos crisis complementarias analizadas por Santos Zunzunegui (2010) -el abandono del modelo de la “caja oscura” que históricamente primó en el devenir de las exhibiciones cinematográficas, especialmente las asociadas al cine en filmico y a sus dispositivos; el cuestionamiento del museo-galería que propone al espectador un recorrido planificado, construido con el deseo de ofrecer a sus visitantes una mirada en cierta medida representativa de la historia canónica del arte-, pero de igual manera al encuentro entre el cine y el museo como unidad emergente que “obliga a ambas instituciones a buscar sinergias, a compartir territorios” (Zunzunegui, 2010: 82).

En el proceso de creación de *Operación fracaso y el sonido recobrado*, Carri no sólo concibe una obra transdisciplinar o multimedial sino que a su vez interviene y resignifica el espacio museístico y urbano en el que tuvo lugar, explorando conjuntamente un nuevo campo de producción y de socialización. En lo que atañe a la disposición espacial, conecta los espacios exteriores y de ingreso a la sala PAYS del Parque de la Memoria -en los que se sitúan una plaza de acceso, esculturas conmemorativas y un imponente monumento que lleva grabado los nombres de las personas detenidas, desaparecidas y asesinadas en años de las últimas dos dictaduras militares y en el período 1973-1976- con las cinco salas en las que tienen lugar los diferentes bloques de su instalación, de forma que el espacio-tiempo externo dialoga e interactúa con el espacio-tiempo interno generando percepciones sensoriales múltiples y una estrecha conexión con los espectadores. Con estas diferentes prácticas y estrategias, retomando la categoría señalada por Gonzalo Aguilar (2017), se constituye un “cine físico”, un cine que ocupa un espacio que excede a la pantalla, imágenes que tienen una presencia física y material, ya sea mediante “bytes”, celuloide, proyectores y latas de cintas.

17. Son bien conocidas las propuestas en este campo realizadas por Chantal Ackerman, Harum Farocki, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Abbas Kiarostami, Peter Greenaway y Anne-Marie Miéville). En nuestro país, entre quienes ensayaron el éxodo de las salas cinematográficas a los museos y galerías fueron, entre otros, Lisandro Alonso, Mariano Llinás y Federico León.

En su concepción de lo transdisciplinar, por los aspectos hasta aquí comentados, el concepto de “cine-instalación” aparece modulado, e incluso reformulado, por la presencia de lo performático. En esta ocasión, junto con la experimentación, el desprendimiento del realismo y de lo didáctico y la libre disposición artística de los medios fílmicos -atributos esenciales de las instalaciones cinematográficas, siguiendo las reflexiones de Julianne Rebentisch (2018)- se torna evidente la presencia del creador interpretando su obra -que proviene de su historia biográfica y familiar-, se involucra con los espectadores en una relación interactiva y directa. La presencia de lo transdisciplinar y de lo performático genera así una suerte de “performance autobiográfica multimedial” en la que la revelación de información íntima y sensible del artista establece una empatía particular entre el creador y el público (Goldberg, 1996).

Por su parte, el largometraje *Cuattreros* significó otro paso más en el hallazgo de soluciones innovadoras en lo relativo a los formatos cinematográficos y a la interacción con los receptores. Si bien el empleo de la multiimagen o pantalla múltiple¹⁸ tuvo un desarrollo temprano en la historia del cine en el marco de la experimentación visual y perceptual e incluso en algunas producciones industriales (especialmente son muy recordados los films *Napoleón*, de Abel Gance, de 1927, por el empleo de una pantalla tripartita, y *Carrie*, de Brian de Palma, de 1976, con sus imágenes múltiples fijas y giratorias asociadas a la subjetividad de la protagonista, entre los casos más resonantes), el film de Albertina Carri reintroduce esta técnica en el medio audiovisual local, explorando dos direcciones posibles. Por un lado, como hemos visto, destaca y exacerba la artificialidad que supone toda imagen, presentes en este caso de forma profusa, mediante distintas combinaciones, aludiendo a diferentes estatutos que conviven sin problemas (de la imagen real y concreta a la virtual). Por otro lado, en su factura textual y especialmente en su relación intertextual con la instalación de 2015 que adicionaba a la imagen múltiple otros componentes audiovisuales, el film tematiza y reflexiona en torno a la problemática contemporánea de la multiplicación de las pantallas que hoy en día se utilizan para reproducir imágenes (computadoras, *tablets*, teléfonos celulares), provocando con esta posibilidad multireproductiva, tentaciones, seducciones o presiones en los receptores (Comolli y Sorrel, 2016).

Aplicando a *Cuattreros* las reflexiones de Santos Zunzunegui en torno a la crisis del modelo de creación-exhibición cinematográfica hegemónico en el tiempo:

Todo parece indicar que lo que, hasta ahora, veníamos denominando imagen cinematográfica (y mucho más el objeto que conocemos con el nombre de film o película) está llamado a convertirse en un avatar icónico subsumido en un magma complejo definido por la hibridación de formatos y técnicas, de imágenes y sonidos, de elementos textuales y visuales (Zunzunegui, 2010: 76).

18. Procedimiento a partir del cual se realiza una composición visual en la que el fotograma incluye varias imágenes (la misma o diferentes).



En imagen: *Cuatros* (2016) – Fuente: <http://www.conlosojosabiertos.com/cuatros/>

4. Encuentro con los archivos y producción de sentido histórico

Como es posible apreciar, la trayectoria reciente de Albertina Carri se caracteriza por la experimentación creciente en diferentes direcciones, las que engloban su rol como artista-archivista, el interés por direccionar sus obras al campo de lo transdisciplinar y la exploración acerca de la memoria cinematográfica e histórica. En torno a su vocación por escrudñar los archivos y la conexión de esta búsqueda con la producción de memoria cinematográfica e histórica, al momento del estreno de *Cuatros* en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata la directora declaró que, educada en el gusto por el fílmico e interesada en los archivos, se había abocado en los últimos años a revisar materiales del pasado ya sea de reservorios institucionales o mediante coleccionistas privados. Estas indagaciones despertaron en la realizadora una serie de interrogantes sobre los que, con fuerza, se han centrado en las últimas décadas un amplio conjunto de historiadores, teóricos y artistas por igual; siendo comunes a todos ellos las discusiones sobre dos campos en particular: el estatuto de las imágenes resguardadas (¿qué tipo de imágenes y en qué condiciones se preservaron?), y los alcances y/o los límites de la representación o el conocimiento de la historia pasada a través de estas imágenes o en paralelo a otros paradigmas de diferente orden.¹⁹ Sobre sus encuentros-desencuentros con las imágenes incorporadas al patrimonio de las instituciones o archivadas bajo criterios más laxos por particulares, Carri esgrimía en esa oportunidad una serie de ideas que se extendían del terreno de lo formal a lo ético, constituyéndose el archivo en un punto de partida, nunca en uno de llegada: “Siempre son búsquedas medio erráticas, esperando que el material me revele una historia, me indique como seguir. ¿Qué nueva película debería hacer? ¿Alguien filmó en Chaco durante los 70? ¿Vale la pena generar nuevas imágenes?”. De igual manera, definía su rol como artista-archivista independizándose de decisiones tomadas por terceros en el terreno de lo que se constituye en patrimonio y archivo: “Así, de este modo, me pasé años viendo materiales raros, incunables, abyectos y/o espantosos;

19. Sin poder explayarnos en estos debates, señalamos una serie de autores y de textos afines a las reflexiones y planteos de Carri asociadas al valor y el poder de las fotografías y las imágenes en general en la formulación de la memoria visual de hechos aberrantes del pasado histórico. Entre ellos: Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos, 2000; Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE-Instituto Goethe, 2002; Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual de Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

algunos de ellos fraguaron en algún corto o en algún proyecto de cruce de lenguajes, otros quedaron en el tintero o en algún cuaderno de notas”.²⁰ En base a estos pensamientos y de acuerdo con las características que asumen las imágenes en sus obras, ya sea aquellas que se recuperan para recrear o aludir transversalmente a los temas históricos y biográficos desarrollados (“Investigación del cuatreroismo” y *Cuaterros* funcionan de esta manera), tanto como las que se producen *ad hoc* para suplir la ausencia de registros conservados y enarbolar ideas acerca del estado del patrimonio cinematográfico (el caso más resonante al respecto es *Restos*), Albertina Carri se sitúa, en lo que corresponde a los directores-artistas que sostienen su trabajo en el remontaje de imágenes, en un punto intermedio. Si por un lado su interés en el patrimonio y los archivos convoca la idea de la restauración de la imagen-huella -y con ella el resguardo de la intención, el sentido y el contexto del metraje hallado (los films políticos militantes sobre los que vuelve en varias oportunidades, el variado material de época que consigna en sus obras, la inclusión sin intención diegética del corto silente *La mosca y sus peligros* en *Cuaterros*, son exponentes claros de estos propósitos)-, las distintas estrategias y procedimientos analizados en sus obras -imagen múltiple, imagen intervenida, imagen sacrificada o neutralizada en sus parámetros materiales e históricos originales, imagen reescrita en su registro y discurso originales, imagen simulada y virtual- ponen de manifiesto el tránsito del “found footage”, al “searched footage”, término empleado por Eduardo Russo para referirse a las producciones de artistas internacionalmente conocidos “donde lo filmico se enfrenta a una lógica que es más de búsqueda que de encuentro” (Russo, 2017: 73). Conforme a esta definición, en diálogo con algunas teorías contemporáneas vinculadas al estatuto de las imágenes y a su poder en la representación histórica y en la construcción de memoria, Carri reflexiona -y tensiona-, acorde con sus formas no realistas de representar el mundo histórico, los márgenes habitualmente trazados entre registro y re-creación, e imagen huella e interpretación (Joly, 2003; Mitchell, 2009).²¹

En *Restos*, Albertina Carri insiste en una serie de proposiciones a partir de las cuales las imágenes ocupan un rol determinante en la producción de la memoria del pasado reciente y de ahí la necesidad de conservarlas y ponerlas a disposición de los ciudadanos. De acuerdo con esa operatoria, “Carri se vuelve, entonces, sobre este archivo fílmico obturado, para responder -por medio de lo que ella misma llama un ensayo (irreductible, en su textura visual, tanto a la ficción como al documental)- a la llamada espectral de la punzante presencia de su ausencia.” (Rivera, 2014: 2). Por otro lado, la inclusión sostenida de la palabra -aquella que se estructura bajo la forma de *voz en off* en las tres obras analizadas- amplifica los cuestionamientos a otras direcciones, siendo posible interpretar la existencia de una relación dialéctica entre palabra e imagen. De esta manera, siguiendo a Martine Joly (2003), la potencia creadora de las imágenes -ya sea de las existentes tanto como las ausentes, falibles y fallidas- alimentan las palabras y modulan su uso y su interpretación; en tanto las palabras (y con ellas la creación de historias) no se conforman con alimentarse de las imágenes sino que garantizan su supervivencia. *Operación fracaso y el sonido recobrado* y *Cuaterros* continúan estas reflexiones, si bien proponen una variación de

20. Véase la entrevista completa en: <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/noticia/albertina-carri-cuaterros-una-pelicula-realizada-a-espaldas/684>.

21. En su estudio sobre el cortometraje *Restos*, Javier Cossalter afirmaba que estas perspectivas atravesaban el film de forma conjunta produciéndose: “Por un lado, la autorreflexión estética del médium cinematográfico, mediante la incorporación del cine dentro del cine; por el otro, la reflexión en clave política de la violencia sufrida -y que continúa de otro modo en el presente- por los films militantes de los años sesenta y setenta. En estrecha consonancia, ubicamos las imágenes de la quema de fotogramas, o la cinta sumergida en lavandina que va perdiendo la tinta, al tiempo que en la banda sonora oímos el resonar de un respirador, que podría aludir al estado agónico de ese rollo. Por último, la intervención a través del rayado de la imagen sobre los ojos del personaje-cineasta, en relación al animato, la comunión y el carácter colectivo del cine político-militante, completa la trama de experimentación con el lenguaje filmico” (Cossalter, 2013: 5 y 6).

las relaciones que Albertina Carri había mantenido con sus padres y con su propia biografía -especialmente si se confrontan con su largometraje *Los rubios*,²² sobre los que vuelve de forma más benevolente y conciliatoria.

Partiendo del rastrillaje, el remontaje y la re-creación de las imágenes de archivo, muchas de ellas fragmentarias, evanescentes, desgarradas, una de las preguntas centrales que recorren estas dos realizaciones es si es posible recuperar la potencia de la imagen-huella y con ella algo de su contexto de origen (probablemente, esas imágenes, sonidos y sensaciones que la reubicarían en un tiempo-espacio pasado junto a sus padres y hermanas).

En consonancia con las indagaciones contemporáneas de Georges Didi-Huberman (2004) en torno a la “maquinaria de desimaginación” puesta en marcha por los nazis, destinada a destruir todo tipo de prueba del genocidio por ellos perpetrado, y la circulación de una pocas fotografías que han quedado como testimonio visual de los hechos y que han venido a desestabilizar estas intenciones restituyendo a la memoria la operatoria de “lo posible imaginable”,²³ en gran medida, Carri se hace eco de ese otro territorio audiovisual incompleto que corresponde al pasado dictatorial argentino. De esta manera, las imágenes supervivientes -fotográficas y cinematográficas- son auscultadas en su fuerza reproductiva y epidérmica; procesos a partir de los cuales: “Carri no restaura la memoria sino que señala el olvido pero no como lo opuesto a la memoria, sino como esa dimensión que -en su fracaso- señala una potencia” (Aguilar, 2017: 31). En franca relación con el giro subjetivo que se pronunció en el campo audiovisual local desde hace dos décadas, Albertina Carri extiende estos mismo interrogantes a un segundo territorio audiovisual/testimonial, al hilvanar en sus proyectos archivos públicos y/o privados de terceros y su archivo familiar, que como hemos visto para el caso de la instalación de 2015 no era necesariamente fotográfico o audiovisual.²⁴ Imagen-vestigio de un tiempo histórico-biográfico pasado, metáfora del destino del cuerpo social sojuzgado o desaparecido en la dictadura, imagen-huella de la destrucción de una porción del patrimonio cinematográfico de nuestro país, las imágenes de archivo se constituyen en material que sustenta -parcial o en gran medida- las obras, abriendo una polisemia de interrogantes y de sentidos que tienden a alejarse de los que han sido legitimados o instituidos en la comprensión del pasado histórico local.

22. *Los rubios* retomaba el tema de la última dictadura argentina, desde el lugar de la memoria y las relaciones filiales, aportando una mirada diferente a la que habían elaborado las generaciones anteriores sobre estos mismos problemas. El film se vale de fragmentos, fantasías, fotos, testimonios y hasta muñecos Playmobil en un relato que enfoca al pasado y se proyecta en el presente. En su perspectiva ideológica, Carri planteaba algunos cuestionamientos a sus padres y la militancia política de aquellos años. A su vez, estimulaba una nueva manera de recordar y construir la identidad perdida, que no se inscribe exclusivamente en el marco político. Con el paso del tiempo, su mirada acerca de sus padres y sus decisiones de vida se fueron atenuando, primando en su vínculo con sus padres una mayor afectividad.

23. En *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Didi-Huberman se dedicó a indagar en torno al problema de la visualidad del Holocausto, a partir de cuatro fotografías tomadas en 1944 en el Crematorio V del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, de forma secreta, por miembros del Sonderkommando. En sus reflexiones, no solo se dedica al análisis fenomenológico de las fotografías (sus condiciones de producción y su mal estado de preservación), sino que las considera testimonios sustanciales aunque incompletos de un fenómeno de gran trascendencia para la humanidad. Así, estas fotografías son restitución de una desaparición, sobre las que hay que volver una y otra vez.

24. Con la inclusión hacia el final de *Cuaterros* de una filmación en digital de su tiempo biográfico actual, Carri amplía su archivo familiar, incorporando a los registros fotográfico y epistolar hasta ese momento presentes en sus diferentes realizaciones un formato contemporáneo.



En imagen: *Los rubios* (2003) – Fuente: <https://revistavisaje.com/memoria-militante-los-rubios-de-albertina-carri/>

5. Consideraciones finales

En su trayectoria general, y más aún en las últimas realizaciones, Albertina Carri se inclina por una textualidad abierta y compleja, difícil de clasificar. Consecutivamente con el paso de los años, decidió posicionarse en los puntos de confluencia, que con diferentes variantes, transitaban las rupturas de los márgenes y las relaciones entre documental y ficción, registro y reconstrucción, acción dramática y animación, y finalmente cine e instalación.

En lo que corresponde a las problemáticas desarrolladas en este artículo, marcamos a partir del cortometraje *Restos*, y luego con sus dos realizaciones posteriores, *Operación fracaso y el sonido recobrado* y *Cuaterros*, la mutación -o la exacerbación- de las metodologías y procesos de trabajo, y la consecuente transformación textual de sus obras, mediante la productiva coparticipación de lo transdisciplinar, la reflexividad, la subjetividad y lo performativo como componentes (si bien no novedosos en su carrera) dominantes y dialécticamente comprometidos. En particular, señalamos su interés por las imágenes -archivadas, encontradas, re-creadas, simuladas-, un aspecto que la enmarca en una tendencia manifiesta en un amplio conjunto de realizadores cinematográficos y audiovisuales argentinos en las últimas décadas. Sin embargo, de acuerdo con su impronta personal, asume en comparación con estos otros artistas un lugar diferente y distintivo. Como hemos tratado de exponer, las tres obras analizadas en este artículo se vinculan con los conceptos de archivo y memoria, ya sea para denunciar el estado del patrimonio cinematográfico nacional -la ausencia de archivo, la dificultosa tarea de construir memoria, en el caso de *Restos*-, tanto como con el propósito de constituir un archivo personal para preservarlo e inmediatamente intervenirlo o cuestionarlo -la instalación de 2015 y *Cuaterros* proporcionan ambos recorridos-. En lo que atañe al crecimiento de la subjetividad y lo performativo, en algunos de los bloques de la instalación y especialmente en *Cuaterros*, Albertina Carri indaga en torno a las formas de comunión entre documental y subjetividad. La presencia sostenida de su voz -en el film- establece una conciencia narrativa poderosa; sus argumentaciones en torno a las imágenes encontradas y montadas y la emergencia de un tono emocional personal, devienen en una presencia singular en la que confluyen subjetividad y performatividad. De aquí que, en un aquí-ahora, la tarea del espectador no consiste únicamente en ver, sino en ver y escuchar.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El Archivo y el testigo*. Homo Sacer III. Valencia: Pre-Textos.
- » Aguilar, G. (2017). “El recorrido infinito de la imagen en el cine expandido en la era de la instalación”, en Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Aprea, G. (2015), *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires: Manantial.
- » Arfuch, L. (Noviembre, 2015). “Albertina, o el tiempo recobrado”, *Informe Escaleno* [en línea] Disponible en: <http://www.archivoescaleno.com/index.php?s=articulos&id=389>
- » Cossalter, J. (2013). “Dilemas de representación en la imagen fílmica: la construcción de la memoria en tres cortometrajes pertenecientes al proyecto 25 miradas–200 minutos”, *Imagofagia*, 8, 1-19.
- » Comolli, J-L. y Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Buenos Aires: Manantial.
- » Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Editorial Trotta.
- » Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Editorial Paidós.
- » Firbas, P. y Meira Monteiro, P. (comps.) (2006). *Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal: Conversación en Princeton*, Buenos Aires: Siglo XXI - Universidad de Princeton.
- » Foster, H. (2004). “An Archival Impulse”, *October Magazine*, 10, 3-22.
- » Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Golberg, R. (1996). *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona: Ediciones Destino.
- » Huyssen, A. (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: FCE-Instituto Goethe.
- » Joly, M. (2003), *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona: Paidós.
- » La Ferla, J. (2015). “Introducción”, *Catálogo. Albertina Carri. Operación fracaso y el sonido recobrado*, Buenos Aires. https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl
- » Lanza, P. (2010). “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo”, *Cine Documental*, 1, 1-13.
- » Lerner, M. (2015). “Muestras: Operación fracaso y el sonido recobrado, de Albertina Carri”, *Revista Inrouptibles*, noviembre.
- » Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal.
- » Nicolescu, B. (1996). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, Mónaco: Du Rocher.

- » Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*, Buenos Aires: Caja Negra.
- » Rivera, M. (2014). “Acumular imágenes ¿es resistir? Notas sobre Restos de Albertina Carri”, *La Fuga*, 16.
- » Russo, E. (2017). “La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine”, en Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- » Tello, A. (2016), “Foucault y la escisión del archivo”, *Revista de Humanidades*, 14.
- » Zunzunegui, S. (2010). “Alianza y condena. El cine y el museo”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 32, 75-88