

Estética y ética del fragmento en *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri*

Aesthetics and ethics of the fragment in Cuaterros (2016) by Albertina Carri

María Belén Contreras

Universidad de Chile, Santiago, Chile
contreras.mbelen@gmail.com

Resumen

En este trabajo analizo *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri como ensayo fílmico. En primer lugar, me concentro en la definición de la imagen quebrada del filme y en las estrategias de representación que permitirán ahondar en las características temáticas y visuales que emparentan la obra de Carri con el ensayo. En segundo lugar, analizo las consecuencias estéticas y éticas de los recursos formales de la película. Planteo que la estructuración de una imagen tapiz funciona, principalmente, como método asistemático de investigación de la memoria fílmica y personal. El análisis apuesta por una lectura detallada del texto audiovisual, atendiendo a sus especificidades como soporte, pero retomando conceptos de la teoría literaria del ensayo pertinentes para pensar el ensayo fílmico. Las conclusiones del análisis indican que en *Cuaterros* se establece un entrecruzamiento entre la dimensión íntima-biográfica con la dimensión más amplia: el problema de la representación de la historia dictatorial del pasado reciente argentino.

Palabras clave: cine argentino, ensayo fílmico, fragmento, Albertina Carri

Abstract

In this work, I analyze Albertina Carri's Cuaterros as an essay film. Firstly, I focus on the outlining of the broken image that the film advances and also on the representational strategies that allow me to explore the thematic and properly visual features that link Carri's work with the essay. Secondly, I analyze the ethical and aesthetic consequences of the film's formal resources. I propose that the elaboration of a tapestry image works primarily as a non-systematic method to examine both personal and filmic memories. I offer a close reading of the audio-visual text that pays attention to its specificities as a medium, but that also goes back to concepts from the literary theorization of the essay form that are relevant to analyze the essay film. The conclusions show that in Cuaterros an interplay is established between an intimate-biographical dimension and a broader one namely, the issue of representing the dictatorial history of Argentina's recent past.

Key Words: Argentine cinema, essay film, fragment, Albertina Carri

*Este trabajo fue financiado por CONICYT PFCHA/Doctorado Nacional/2018 - 21181255

1. Introducción

El largometraje *Cuattreros* (2016) de Albertina Carri es un ensayo fílmico que, a manera de pretexto, dirige sus interrogantes hacia la vida de Isidro Velázquez, héroe popular considerado el último gaucho alzado en Argentina. La idea, que en la voz de la directora se anuncia fallida, consistía en filmar una película sobre el personaje que fue, además, protagonista de un libro sociológico escrito por su padre asesinado. Abandonado el proyecto inicial, Carri monta un documental de múltiples y entrelazados hilos temáticos: el mencionado intento de filmar la historia de Velázquez; el viaje para la recuperación de una película llamada *Los Velázquez* cinta militante desaparecida, de la que se conserva sólo un fragmento del guión; la historia argentina de recursiva violencia y represión institucional; y, por último, la historia familiar de la directora que se desliza entre sus posiciones de hija y de madre. El relato de la película es construido casi exclusivamente por la voz en *off* de la propia Carri, relato modulado a partir de la estructura de una crónica de viaje que, a su vez, incluye la historia semi-ficcional sobre el proyecto creativo fracasado. Por otra parte, mientras la voz de Carri relata una secuencia cronológica de hechos, la pantalla monta un *collage* de imágenes fragmentarias de distintos archivos cinematográficos de los que no se otorgan referencias exactas y que, lejos de ser meras ilustraciones del lenguaje verbal, incorporan nuevos sentidos y en ocasiones contradicen e interrumpen la continuidad de la historia.

Cuattreros es catalogado por la crítica con el nombre de largometraje o con el de documental,¹ quizás por las conexiones temáticas y estilísticas con su alabado predecesor, el documental biográfico *Los rubios* (2003). La película de 2003 despertó muchísimo interés académico a causa del peculiar tratamiento de la memoria política reciente realizada por la hija de dos intelectuales desaparecidos en dictadura: en este largometraje, la directora utiliza de manera desjerarquizada la técnica *stop-motion*, la ficción y el testimonio. *Los rubios* presenta una estética fragmentaria que incluye a una actriz en el papel de Carri y escenas meta-fílmicas en las que el equipo a cargo del rodaje del documental, incluyendo a la directora, reflexiona sobre el rodaje en escena. Sin embargo, a pesar de las evidentes conexiones entre ambas películas —específicamente el trabajo metaficticio sobre la verdad y la memo-

ria que enlaza lo íntimo y lo colectivo— el objetivo de este trabajo es adentrarse en *Cuattreros* desde otra óptica: leer la obra como un ensayo fílmico.

2. Genealogía de *Cuattreros*; sobre ensayo y archivo.

Los motivos temáticos y las directrices formales de *Cuattreros* y, específicamente, su textura ensayística, pueden rastrearse en dos de las obras anteriores de Carri; me refiero a la genealogía inaugurada con *Restos*, cortometraje estrenado el año 2010 y encargado a Carri por la Secretaría de Cultura Argentina con ocasión del Bicentenario. Esta genealogía es continuada con la videoinstalación *Operación fracaso y el sonido recobrado*, serie de obras montadas en la sala PAYS del Parque de la memoria el año 2015, que, posteriormente, se transforma en la película *Cuattreros*. La trilogía de obras de la directora argentina se vincula por la búsqueda ensayística y fragmentaria y por la apuesta de una reflexión estético-política del archivo cinematográfico, a la vez que se interroga sobre la potencia de las ruinas de imágenes en el presente. A continuación, me detendré brevemente en esta genealogía, en los vínculos entre las obras y entre ellas y el ensayismo fílmico.

La temática dominante en *Restos* corresponde al problema de la destrucción, desaparición y reducción a ruinas del archivo de cine argentino clandestino por parte del aparato represivo de la última dictadura militar que, junto a la desaparición forzada del cuerpo del militante, jugaba a la guerra también “en el terreno de lo imaginario”, como indica la narración pronunciada en el corto por la actriz Analía Couceyro. En línea con la filosofía de Jacques Derrida, Marcela Rivera reflexiona sobre la puesta en escena de la dualidad del archivo en este cortometraje, de aquella lógica en la que conviven un principio acumulador-conservador, a la vez que un principio destructor. Al respecto de *Restos*, Rivera indica que “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” (2014, s/n). En ese sentido, las imágenes de un hombre desnudo en la naturaleza, de torres de

cintas aglomeradas y descuidadas, de secuencias de restauración y de destrucción de celuloide, se suceden mientras el relato se pregunta de manera ensayística por la violencia del doble vacío (de cuerpos e imágenes), sin resolver unívocamente la interrogante que abre el guión: “¿Acumular imágenes es resistir?”. La denuncia que ensaya este cortometraje y la tematización explícita sobre el archiverismo, se desplazará en *Cuaterros* hacia la lógica narrativa de la película y no funcionará únicamente como temática, sino como el mecanismo de representación central del filme.

Por otra parte, la serie de obras de la videoinstalación *Operación fracaso* está compuesta por las instalaciones sonoras “Allegro” y “A piacere”, a la que se suman las exposiciones “Cine puro”, que remite a la pérdida de la materialidad cinematográfica mediante la puesta en escena de cinta en desuso, “Investigación del cuatrismo”, que proyecta en pantallas múltiples un archivo diverso relacionado con Roberto Carri y la película perdida *Los Velázquez*, y “Punto impropio”, donde se presenta un archivo epistolar familiar mediante la lectura de las cartas que la madre de Carri, Ana María Caruso, le escribía a sus hijas mientras se encontraba detenida. De esta manera, *Operación fracaso* despliega el juego intertextual entre las obras de los Carri-Caruso (Peller, 2016, s/n), a la manera de textos y pre-textos ensayísticos que remiten unos a otros. El material sonoro, los videos y los relatos presentados en el museo dan cuenta de la idea de cine expandido que opera en la obra de Carri, de su apuesta por la desautonomización o, en otras palabras, por su extensión del cine hacia otros campos del arte contemporáneo. Jorge La Ferla piensa esta instalación desde una óptica equiparable a la de Rivera sobre *Restos*, al definirla como “datos, documentos y registro que conforman la recuperación de la memoria a partir de archivos encontrados —publicaciones, correspondencia epistolar, guiones y fragmentos fílmicos— [que] son el sustento de una política de archivos” (2015, p.6). Además, La Ferla añade que en la obra de Carri, el cine militante, de características realistas y figurativas, “se ha convertido en experimental, y sigue siendo clandestino en relación con la visibilidad cultural del cine de espectáculo o de autor” (2015, p.7). Esta afirmación nos interesa a propósito de la ligazón entre la obra de Carri con las vanguardias históricas que analizaremos más adelante en relación con su ensayo fílmico posterior. Al visitar el

material de *Operación fracaso*, trasladarlo desde el museo a la sala de cine y darle cierta secuencialidad, nacerá la película *Cuaterros*.

3. Ensayo fílmico y vanguardia

Daniel Link lee esta esta trilogía carriana como una forma de interrogar el archivo, no por su valor de verdad, sino como la manera de sustraerse a la memoria y al olvido y, no únicamente por sus materiales, sino porque tomaría del archivo su lógica (2018, s/n). Link define estas obras como post-cinematografías porque apuestan por realizar apuntes imaginarios sobre los restos de una historia y no por registrarla: “[d]e los archivos analógicos a los archivos binarios, de las imágenes y las historias producidas como joyas o talladas como piedras, cada una en su justo lugar, en formación sintáctica, a las imágenes y las historias engarzadas como piezas de un rompecabezas preexistente pero cuya figura final resulta indescifrable” (s/n). Ese rompecabezas que menciona Link corresponde a una apreciación afín a las ideas de imagen quebrada y de imagen tapiz, ideas en las que ahondaremos para pensar la condición de ensayo fílmico de *Cuaterros* y su fragmentariedad vanguardista.

Para Ana Amado, la obra de Carri apuesta por una lectura generacional del pasado y, ya en *Los Rubios*, “elude las fórmulas de exaltación épica de los protagonistas (o de la insurgencia) de aquella historia y ejercita su pensamiento crítico, su rebeldía, con la opción de una vanguardia estética que continúa y replica en su terreno, con pelucas rubias o sin ellas, la vanguardia política de la que formaron parte sus padres y su generación” (2009, p.196). En este trabajo, adhiero a la idea de influjo benjaminiano de Amado y planteo que las afinidades entre la obra de Carri y las estrategias de representación vanguardistas se mantienen en *Cuaterros*. Con esta caracterización no pretendo realizar una lectura anacrónica de las vanguardias históricas para el contexto de postdictadura argentina, sino que me interesa pensar la refuncionalización del gesto tal como ya lo pensara Wolfgang Bongers a propósito de *Restos*:

Cuando Carri desliza la materialidad fílmica de *Restos* hacia esas esculturas plásticas, poéticas

y táctiles en movimiento, es un gesto que lleva a pensar en el cine experimental de los años veinte, de un Man Ray, un Hans Richter o un Marcel Duchamp. Sin embargo, en el contexto cultural y político en el que se inserta el film de Carri, y tomando en cuenta el comentario programático de la voz que reivindica un trabajo en y con el archivo de imágenes cinematográficas como forma de memoria, los *Restos* son, precisamente, lo que quedará (2010, p.72).

Así, el problema entre el contexto y la obra cinematográfica es pertinentemente analizado por Bongers, quien relaciona la materialidad fílmica del cortometraje de Carri con el cine experimental y se pregunta, de inmediato, por el contexto de producción de su obra —problema que resuelve tentativamente en su lectura mediante la asociación del uso del archivo con una dimensión política contingente, la necesidad del trabajo de memoria y su potencial de futuro—. Pienso en la refuncionalización de la vanguardia en la obra de Carri de acuerdo con los reconocidos planteamientos de Fredric Jameson sobre la postmodernidad como lógica cultural del capitalismo tardío. Para el pensador marxista, uno de los rasgos más prominentes de esta lógica corresponde al régimen de funcionamiento de la imitación de estilos artísticos pasados: del régimen moderno, y su configuración paródica, al postmoderno y su atracción por el *pastiche*,

una vez más, el *pastiche*: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o postmodernista va a referirse a un nuevo modo del arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado (2010, p.22).

Como veremos más adelante, la idea del fracaso de la obra de arte recorre el ensayo fílmico *Cuaterros*, que renuncia a filmar material nuevo. Y es que, hija de su tiempo, la obra de Carri refuncionaliza el montaje, la fragmentariedad, la reflexión sobre los vínculos entre el arte y la vida, el *collage*, y se ofrece al espectador como un artefacto, tal y como lo hiciera el “estilo muerto” de la vanguardia. A la

manera de un *pastiche* usa, sin afán irónico, una textualidad anterior a la suya para pensar el inabismable presente.

4. La teoría del ensayo y el ensayo fílmico

En contraste con la extensa tradición teórica del ensayo literario, que cuenta con su texto matriz en el siglo XVI con los *Ensayos* de Michel de Montaigne, el ensayo fílmico, cine-ensayo o ensayo audiovisual es de filiación reciente y cuenta con escasas películas definidas de esta manera, debido quizás al carácter asistemático o a la elasticidad propia de la misma forma². Por este motivo, este trabajo emparenta el ensayo fílmico con el análisis literario, aunque atiende a las especificidades propias del soporte audiovisual. Para Alberto García Martínez los rasgos que singularizan el ensayo cinematográfico se relacionan con “un discurso que une el yo y el pensamiento, alejado de la noción de sistema y que se nos enseña haciéndose”, puntualizando además ciertos aspectos teóricos específicos de la modalidad visual, como lo son “cierta voluntad de estilo, un uso del montaje que devuelve valor a la palabra hasta el punto de privilegiarla sobre la imagen, la utilización de variados recursos metaficticios y, por último, el activo papel desarrollado en el discurso tanto por el autor como por el espectador” (2006, p.82). Cada uno de estos puntos será relevante para el análisis de *Cuaterros*: la importancia conferida por este ensayo a la voz en *off* de Carri, las reflexiones metafílmicas sin las cuáles la película no existiría y el rol privilegiado otorgado al espectador en la construcción del significado, permiten que podamos definir la obra con las herramientas otorgadas por la teoría del ensayo. La opción por definir el filme de Carri como ensayo fílmico y no como documental apuesta por la distinción entre estas dos formas; si durante años se clasificó al ensayo como una modalidad particular del documental, en realidad “existe una reconocible línea divisoria que los separa: en el film-ensayo, el trabajo fílmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales dependientes de su contrato con lo real que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento” (García Martínez, 2006, p.87).

En su estudio del cine-ensayo latinoamericano de Ignacio Agüero, Adriana Bellamy es enfática en advertir las posibilidades críticas abiertas por el ensayo fílmico que, lejos de articular un yo solipsista que reflexiona únicamente sobre su experiencia en el mundo, “descubre un horizonte de exploración compartido con el espectador” (2018, p.74), “es un yo que piensa el nosotros, no sólo mediante la voz enunciativa, sino en el discurso audiovisual” (2018, p.77). Y es que como anunciamos, aunque es cierto que *Cuaterros* despliega una dimensión autobiográfica fundamental para la concatenación de los sucesos narrados, también es cierto que el archivo es presentado como ruinas de un cine mundial y, más aún, como una acumulación que no sólo piensa la experiencia de un yo, sino que la experiencia de toda una generación; tal es la apelación que la narradora explicita en distintos momentos del filme.

5. Imagen quebrada e imagen tapiz: Cuaterros como ensayo fílmico

Cuaterros se inicia con la lectura del libro de Roberto Carri, padre de Albertina Carri y militante Montonero desaparecido en la última dictadura cívico militar argentina, quien publicó el texto sociológico titulado *Isidro Velázquez. Formas pre-revolucionarias de la violencia* (1968). Además, el filme se abre con el descubrimiento del guión de la película *Los Velázquez*, cinta desaparecida, basada en el libro de Roberto Carri y filmada por Pablo Szir y Lita Stantic (1971-1972). Uno de los procedimientos fundamentales de la película es que *Cuaterros* renuncia casi por completo a la filmación de nuevas imágenes, es decir, trabaja con cintas existentes: imágenes publicitarias y noticieros de época, instrucciones para armar una bomba molotov, imágenes del uso de la violencia en protestas o de represión estatal, una ficción en la que dos personajes emulan diálogos entre Carri y Stantic, animaciones y fragmentos del cine argentino sacados de sus contextos originales y proyectados en dos, tres, cuatro o cinco pequeñas pantallas que se presentan a veces simultáneamente y a veces alternadamente. La voz de Carri se convierte en la línea narrativa del filme, como una cronología enrevesada de sucesos sin una lógica causal, y la imagen de este archivo de diversa procedencia — en su mayoría de los años '60 y '70, pero que en realidad va desde 1920 a 1983, según la misma au-

tora— se vincula con la biografía del sujeto de la enunciación, la presente ausencia de sus padres, la conflictiva relación con su reciente maternidad y la violencia política. Cine, política y memoria se entrelazan al punto de la indistinción.

La película que vemos, tal como Carri se encarga de aclarar enfáticamente en su relato, no corresponde al típico documental biográfico sobre la heroicidad de un personaje histórico, aunque la idea de realizar tal película pareciera perseguirla. Podría pensarse que *Cuaterros* tiene otro relato estable; un relato que comienza con el descubrimiento fortuito de un guión cinematográfico desaparecido y que expone las aventuras del proceso de producción de un largometraje en la voz de su directora, protagonista y narradora. O bien, un relato aún más sólido: que esa aventura fuera pura exposición de intimidad y, en realidad, narrara el viaje de la protagonista en búsqueda de su padre, una Telemaquia donde la Albertina hija rastrea a su progenitor entre fotogramas. Sin embargo, *Cuaterros* no es ni lo uno ni lo otro, a pesar de ser ambos. A partir de una ausencia fundamental, la de un padre y la de un relato cerrado, Carri estrena una película fracasada. Del guión, pueden extrapolarse diversas imágenes que la narradora piensa como posibles películas pertinentes para narrar la esquiva historia de Isidro Velázquez: una película de hombres, “de tiros y motivaciones homosexuales encubiertas”; la película de Fernando, un hombre que se dedica apasionadamente a rescatar el archivo nacional de cine argentino, un hombre solitario inclinándose hacia la memoria; una película en tres tiempos, filmada en tres años distantes, actuada no por tres actores sino que sólo por uno, película de la que dice haber escrito cinco versiones junto a su esposa y de la cual incluso enumera un listado extenso de sus posibles nombres; o por último, una película grabada a partir de una cámara estática enfocada en una gigantesca nube de polvo en Chaco, con presencia humana difusa para enfatizar en la hostil geografía del lugar. La respuesta a cómo surgen cada una de estas ideas, y a cómo también se apagan, las otorga la misma Albertina, quien responsabiliza a sus propias disposiciones afectivas: las de un sujeto dislocado, pero autoconsciente al extremo, que se entrapa en su producción; las de un sujeto que, por sobre todo, se “va por las ramas o por las espinas”, como ella misma indica en *Cuaterros*. Este proceso de andar y desandar el camino de la creación artística y de

exponer los hilos que urden el filme, emparenta, desde ya, la estética de la directora argentina con el trabajo de escritura ensayística, ya que “detrás de la estrategia del ensayo se encuentra el gusto por la exposición. Lenguaje espejo, el ensayo se observa a sí mismo” (Jacobsen, 2009, p.35).

5.1. Yuxtaposición, fragmentariedad y accidentalidad

En una entrevista realizada a Carri a propósito del festival de cine de Mar del Plata, en el que participó con *Cuaterros*, la directora sitúa su trabajo en un espacio a medio camino entre el documental y la ficción, debido a que entrelaza la documentación biográfica con una historia personal que, al menos por momentos, pareciera narrarse con el tono de las novelas de aventura. De hecho, la escena final corresponde a una cita de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, leída mientras observamos la única escena rodada: Carri jugando con su hijo en penumbras. Diego Battle califica la película como una “road movie, western, documental, ensayo autobiográfico, instalación audiovisual, film experimental a base de *found footage* y, sobre todo, cine político” (s/n), dejándonos entrever la multiplicidad de planos de la película, así como también la dificultad de su clasificación genérica. Conuerdo con Battle y creo que pensar la película desde la teoría del fragmento y, particularmente, como un ensayo fílmico, puede abrirnos aristas particulares de sentido.

Escojo la noción de ensayo fílmico siguiendo a Udo Jacobsen, crítico que prefiere este concepto a otros como cine ensayo o cine experimental, porque alude a una presencia en la forma particular de un filme, más que a un canon bajo el cual denominar y producir cine (2009, p.9). Considerando los planteamientos de Martín Cerda en *La palabra quebrada*, Jacobsen piensa el ensayo fílmico latinoamericano en relación con la noción de imagen quebrada. Al respecto, indica que “si hay algo que liga al ensayo, y al ensayista, con aquello de lo que habla, es que no habla de otra cosa que de sí mismo en situación de estar en el mundo. [...] No se trata del estar físico sino del compromiso esencial del individuo con aquello que observa como si lo habitara, o más bien, se dejara habitar por el mundo” (2009, p.17). En otras palabras, Jacobsen pien-

sa el ensayo fílmico como una “contaminación inevitable de escritura y experiencia. Viaje. Territorio hostil. Advertencia. Retorno de lo sensible como otro” (39). La elección de Albertina Carri de un personaje histórico Isidro Velázquez funciona como el pretexto del ensayista para comenzar el juego de su pensamiento. Jacobsen continúa exponiendo que “[l]o que diferencia la forma ensayo del tratamiento documental es justamente la validación de esa mirada, el reconocimiento de su innegable subjetividad y ese movimiento que va desde el individuo hacia el mundo intentando su comprensión” (2009, p.17). Esta delimitación de la mirada particular del ensayista, se relaciona directamente con los principios de la representación de Carri, quien enuncia, al finalizar su ensayo fílmico, la siguiente secuencia verbal:

Me enfrasco en revisar la película que no haré. La película sobre la obra de mi padre. La película sobre el último gauchillo alzado de la argentina. La película sobre la película desaparecida durante la última dictadura. La película sobre cómo el cuatrero de unos poderosos nos ha dejado una herencia de violencia inane. Las imágenes que no están, los cuerpos que no aparecen, un juicio que no llega.

En este sentido, diferentes dimensiones de la vida de Carri —la desaparición de sus padres, la búsqueda del film desaparecido, así como el presente político neoliberal—, se yuxtaponen como imágenes aglutinadas y desjerarquizadas, como un continuo de relaciones en el plano del discurso. Tal como plantea Theodor Adorno respecto del ensayo, en el filme “el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretienen como los hilos de un tapiz” (2003, p.22). Por supuesto, esta delimitación no es tan solo temática o discursiva sino que también visual, porque la película se construye a partir de retazos de archivos muy diversos que comparten una característica fundamental con las formas culturales a las que alude la palabra hablada: corresponden a ruinas del pasado. *Cuaterros* plantea una “especulación” discontinua en torno a esas formas culturales: hace surgir de esas ruinas un nuevo significado que no aspira a la verdad ni a la totalidad. La fragmentariedad del ensayo de Carri opera en la forma de este tapiz de archivos, porque, como diría Adorno “[p]ienso en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a

través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonística de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto inmovilizado" (2003, p.26).

Sumada a esta fragmentariedad, se encuentra otra característica fundamental: su accidentalidad, entendida como una ruptura de la linealidad entre las causas y las consecuencias y las motivaciones de las acciones. En la sucesión de sucesos que expone a modo de una investigación, Carri le confiere relevancia al azar: encuentra el guión de la película desaparecida sobre Isidro Velázquez a través de un asistente de cámara de otro rodaje, quien se la ofrece de manera fortuita. En este sentido, la fragmentariedad en la obra de Carri bien podría emparentarse con las herramientas de la teoría de las vanguardias artísticas históricas. Para el teórico alemán Peter Bürger "[e]l *objet trouvé*, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la praxis vital, hoy es reconocido como obra de arte" (1987, p.135). Sin embargo, el azar que para los surrealistas significaba una esperanza en dominar lo extraordinario y cierta producción de un sentido objetivo, ya que otorga el origen de la producción de sentido a la naturaleza, para Carri no arrastra más que desesperanza. Albertina descubre, con una emoción siniestra en el último cuarto del filme, que con el pretexto de buscar material para la película de Isidro, en realidad, pasa horas sentada frente a un enorme archivo con imágenes sin sistematizar, buscando los rostros vivos de sus padres en cintas de universidades en toma y barricadas callejeras. Y el azar es una empresa que sabe fracasada. La complejidad del filme consiste, precisamente, en exponer pliegues, trizaduras y una proliferación de referentes: un montaje (fallido) sobre otro montaje (desaparecido) sin un sentido ni una continuidad establecidos de antemano. Aunque, a la vez y paradójicamente, ese azaroso movimiento en la multiplicidad de pantallas se busque minuciosamente.

5.2. Del montaje y la armonía entre arte y vida

Una de las características particulares del ensayo fílmico de Carri es que el montaje no es úni-

camente la técnica operativa básica como en toda obra cinematográfica, sino que es una estrategia de representación explotada en otras múltiples posibilidades. Si el cine de mercado oculta los hilos del montaje, este texto se deja leer con todas sus tachaduras, para utilizar una imagen de Martín Cerda. De esta manera, la fragmentariedad del ensayo queda emparentada con la manera en la que un *collage* cubista incorpora materiales que no han sido elaborados por el artista para la producción de significados. Para Peter Bürger: "la obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. En esta medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra "montada" da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con apariencia de totalidad" (1987, p.136). Desde el comienzo del filme, escuchamos primordialmente la voz de Carri, a veces interrumpida por el sonido o las palabras del archivo en pantalla, que inclusive lee interacciones y/o entrevistas al modo de una lectura de guión: no omite las acotaciones, desestabilizando las líneas divisorias entre la ficción y la realidad.

Las particularidades del montaje en *Cuaterros* no son la única característica que la vincula a las estéticas vanguardistas: otro de los grandes problemas que presenta este ensayo fílmico, problema que no se resuelve, es precisamente el de la armonía o desarmonía entre arte y vida. Al final de la película, Carri, mientras relee las letras manuscritas que dejaron sus padres en el archivo familiar y la cámara presenta en macros extremos imágenes donde esas caligrafías se hacen indistinguibles, indica explícitamente cuál es el legado definitivo de su padre: "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". Mencioné anteriormente que la película comienza con una cita; Albertina Carri leyendo a su padre. A continuación, cito parte del extenso apartado que Albertina lee y cuyo contenido, de cierta manera, se manifiesta como una herencia que despierta contradicciones con las que Carri hija debe lidiar:

Más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos. [...] 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 este 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.

El tono revolucionario y utópico de la cita contrasta con la visión desencantada y distante que mantendrá la narradora durante el relato; sin embargo, la herencia política del padre parece transformarse en una herencia poética. Albertina Carri elabora esa significación actual de los hechos y, mediante su filme, se distancia del formalismo positivista que su padre rechaza políticamente, negando la certidumbre en su trabajo con las imágenes. De esta manera, según la visión de Adorno, *Cuaterros* se vincularía con el ensayismo en tanto éste último, forma crítica por excelencia, se resistiría a la certeza objetivista, a una verdad única y totalizadora del discurso cartesiano moderno.

6. Memoria desCarriada: reflexiones políticas sobre la alegoría y el montaje en *Cuaterros*

En este momento de la reflexión, me concentraré en las consecuencias estéticas y éticas de los recursos formales del filme. Me refiero, específicamente, al montaje articulado en pantallas simultáneas, montaje que rompe con la linealidad del soporte cinematográfico y que obliga al espectador a decidir en qué lugar detener su mirada. Planteo que la estructuración de una imagen tapiz, una imagen acumuladora y desjerarquizada, funciona, principalmente, como método de investigación de la memoria personal y la memoria fílmica. De esta manera, se establece un entrecruzamiento entre la dimensión íntima-biográfica con la dimensión más amplia: el problema de la representación de la historia dictatorial del pasado reciente argentino. El archivo se vuelve escenario de una memoria en curso que es, para Carri, una memoria de distintas derrotas: la de Isidro Velázquez, la del proyecto político revolucionario de sus padres, la de su fracaso familiar y la del fracaso en la realización del propio filme. El espectador de *Cuaterros* debe decidir activa-

mente dónde fijar la mirada: como he mencionado, la materialidad del archivo, dispuesta en pantallas simultáneas que entrelazan distintos relatos, hace que la audiencia deba acostumbrar su ojo a la lectura del *collage* cinematográfico. Además, debe rendirse ante la pérdida de información: es imposible, para la mirada humana, abarcar todo el espectro de acciones que se suceden en el filme. De esta manera, la construcción visual de la película rehuye de un sentido cerrado y monolítico, dejando abiertas múltiples combinatorias y líneas de lectura ¿Cuáles son las consecuencias políticas de este tipo de montaje? Postulo que es ante la constatación permanente de la falta de imágenes en el plano del discurso la desaparecida película de Szir, que tiene su correlato en la desaparición de los cuerpos en dictadura a la que *Cuaterros* responde con una proliferación de imágenes. Así pues, se expresa cierto sentido del *horror vacui*, vinculado también a través de su conexión con el barroquismo con la fragmentariedad propia del filme. El ejercicio de memoria acá, más que como elipsis o silencio ante el terror de la catástrofe o ante la irrepresentabilidad de un padre muerto, transmuta en una acumulación pensada para resquebrajar la concepción historicista del archivo y convertirlo en pura conjetura de la desaparición de cuerpo y película.

6.1. Contrapunto: mirada melancólica y superación del duelo

Las tensiones de la memoria en el filme esquivan todo relato lineal: de allí que podamos pensar en un contrapunto entre guión o relato hablado y archivo visual desplegado; el primero, mantiene un tono melancólico, cercano a la alegoría en su relación con la muerte, en tanto el segundo, más cercano a la idea de montaje, representa una construcción de duelo que otorga al cine un lugar central en la superación del trauma histórico y personal. Creo que lo anterior puede pensarse junto con el crítico argentino Luis Ignacio García, quién plantea que en el pensamiento de Walter Benjamin se mantiene la tensión entre las nociones de la alegoría y montaje, añadiendo que "si la alegoría es la protesta que destituye todo régimen de significación ante el sufrimiento y el sinsentido, el montaje es la apuesta constructiva que resta tras el desmembramiento de la totalidad" (2010, p.158).

La mirada melancólica de Carri se expresa, explícitamente, en su fijación en la pérdida: de cierta manera, *Cuaterros* funciona como una cripta visual que incorpora y aloja a padre y película desaparecida. Nótese las secuencias visuales finales, donde moscas y gusanos carcomen todo rastro de vida. En su trabajo crítico sobre las vanguardias, Peter Bürger descompone los elementos constitutivos de la noción de alegoría barroca para Walter Benjamin: lo alegórico arranca un elemento de la totalidad del contexto vital, lo aísla y despoja de su función y crea cierto sentido al reunir esos fragmentos aislados. Asimismo, Bürger lee que Benjamin habría interpretado la función de lo alegórico como expresión de melancolía y que, en el plano de la recepción, la historia aparecería como decadencia (1987, p.131-32). Al respecto, cito al mismo Benjamin:

Mientras en el símbolo, con la idealización de la destrucción, el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia yace ante los ojos del observador como un paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera (1990, p.159).

Cada uno de los elementos considerados en esta lectura cobran sentido en el análisis de la obra de Carri: *Cuaterros* pareciera arrancar trozos de un archivo, despojados de su función inicial, para darle sentido en la obra. Además, el punto de vista del sujeto de enunciación puede caracterizarse como una mirada melancólica. Casi al final del ensayo fílmico, la narradora, directora y protagonista del filme señala:

Me cuesta mucho llegar a Isidro. Los descubrimientos me desvían a investigaciones que me llenan de espanto. ¿Que hago yo con tanta masacre perpetrada? ¿Por qué siempre quedo atrapada en estados del alma tan oscuros? “Todos venimos de una catástrofe”, me dirá mi amigo Daniel Link cuando me vea con el humor tan grave. “Sí, pero yo las tengo encima, mi querido”. Me tiraron un camión de muerte y me dijeron vos fíjate.

El fragmento anterior no sólo evidencia el desvío

ensayístico que estructura el filme y la herencia con que Albertina se siente “contagiada”, sino que también un punto de vista específico: el estado de alma oscuro que pareciera no ser un objeto diferenciado del sujeto, sino que estar “encima”; Carri se identifica con la catástrofe a la manera en la que el melancólico se identifica con el objeto perdido. Para Bürger, esta mirada está destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto de la formación de la realidad (1987, p.134), situación que se vincula directamente con los múltiples fracasos que exhibe la película.

Sin embargo, como adelantábamos, el guión de la película se articula como un contrapunto con el tono de la imagen, al modo de un montaje altamente irónico. Paradójicamente, primero como tragedia y luego como farsa, la historia de Velázquez es relatada mientras se muestran secuencias visuales de *western movies* o a través de escenas de películas románticas. La mención y exposición de fragmentos de la película *Ya es tiempo de violencia* de Enrique Juárez, película militante que Carri juzga como la mejor hecha alguna vez en Argentina, demuestra la añoranza por aquello perdido, es decir, la fuerza heroica y la lógica discursiva que lee en sus padres y en los archivos de cine perdidos, pero que siente imposibles para su generación: “si hubiese tenido edad suficiente en esa época yo hubiese hecho lo mismo que ellos. Que Juárez, que Szir, que mamá y que papá. Hubiese pertenecido a una célula subversiva, sin duda. Pero los tiempos son otros y me tocó este, el de un ombligo tan lastimado del que no logro safar”.

7. Conclusiones

Pienso que es posible leer las consecuencias políticas de este ensayo fílmico en oposición a las de *Los rubios*. Lo que había de “escepticismo post-político” en la primera película, en palabras de Oscar Cuervo, *Cuaterros* lo transforma en un discurso político explícito que abraza la multiplicidad y el lenguaje del cine como ética personal. De hecho, sólo cuando la narradora logra abrazar la herencia política de sus padres, dice haber construido la película. Indicios similares encontramos en las observaciones de Daniel Link, quien al respecto señala que “[a] diferencia de lo que sucedía en *Los rubios*, donde la interrogación subrayaba la per-

plejidad ante la derrota (en todos los frentes), *Cuaterros* afirma la necesidad de seguir luchando (con concentración, entusiasmo e insistencia) contra los mismos enemigos de siempre” (s/n). Finalmente, la pregunta que elabora *Cuaterros* corresponde a la pregunta por la representación de la catástrofe, a la interrogante sobre el lenguaje apropiado para elaborar la memoria personal y colectiva. Es el lenguaje del cine, el propio lenguaje de montaje sobre montaje, el que permite que Albertina Carri construya finalmente un relato multiforme y no se pierda únicamente en la contemplación melancólica o inclusive nostálgica del pasado. El ensayo fílmico se transforma en un proceso de investigación ametódico y a la vez, en un mensaje de amor a las posibilidades brindadas por el arte.

Referencias

- Adorno, T. (2003). “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura* (pp. 11-34). Madrid: Akal.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980 - 2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Battle, D. (2017). “Crítica de “Cuaterros”, de Albertina Carri”. En *Otros Cines*. Recuperado de <http://www.otroscines.com/nota?idnota=11818>
- Bellamy, A. (2018), “Cine-ensayo latinoamericano: Ignacio Agüero , voz y memoria” En *Cuadernos Americanos* 164. 61-82.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz M llanes. Madrid: Taurus.
- Bocchino, A. (2017). *Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de Cuaterros de Albertina Carri*. Trabajo presentado en VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”.
- Bongers, W. (2010). “Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos”. En *Aisthesis* N° 48. 66-89.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península.
- Carri, A. (Directora) (2016). *Cuaterros*. Buenos Aires: INCAA.
- García, L. (2010). “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” En *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. N° 2. 158-185.
- García Martínez, A. (2006) “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”. En *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIX N° 2. 75-105.

Notas

1 Tal es el caso del trabajo de Adriana Bocchino, quien, sin embargo, constata la particularidad genérica del filme al considerar *Cuaterros* “como archivo y, entonces, lugar de memoria. Inclasificable entre los géneros cinematográficos, pone en entredicho límites artísticos y también académicos en tanto desarrolla y expone una investigación de corte documental al tiempo que dice de la subjetividad de su directora” (s/n).

2 Entre los teóricos que se han acercado recientemente a definiciones del ensayo fílmico se encuentran Alain Bergala, Josep María Catalá, Timothy Corrigan, Gustavo Provitina, Alberto García Martínez, Suzanne Liandrat-Guigues, entre otros.

- Jacobsen, U. & Lorenzo, S. (2009). *La imagen quebrada. Palabras cruzadas. Apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo filmico (en Chile)*. Valparaíso: Fuera de campo.
- Jameson, F. (2010). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- La Ferla, J. (2015). "Escrituras descarriadas. Una muestra audiovisual de Albertina Carri en el Parque de la memoria". En *Catálogo - Albertina Carri. Operación fracaso y el sonido recobrado*. Recuperado de https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl
- Link, D. (2018). *Restos de imágenes, imágenes sin restos*. Trabajo presentado en CRIC en la Universidad de Valencia (Departamento de Comunicación Social. Curso de Cine y Modelos Narrativos).
- Link, D. (2017). "Hay guerra". *Diario Perfil*. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/hay-guerra.phtml>
- Peller, M. (2016). "Reseña de la instalación "Operación fracaso y el sonido recobrado" de Albertina Carri, Parque de la Memoria (Sala PAYS), CABA, 2015". En *Aletheia*, volumen 6, número 12.
- Rivera, M. (2014). *Acumular imágenes ¿es resistir?* En *laFuga*, 16. Recuperado de <http://lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/701>

- Sobre la autora

María Belén Contreras es Profesora de Castellano y Comunicación, Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente es becaria CONICYT y estudiante del programa de Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile.

- ¿Como citar?

Contreras, M. B. (2019). Estética y ética del fragmento en Cuatrerros (2016) de Albertina Carri. *Comunicación y Medios*, (39), 124-134.