

Cuaterros y Ejercicios de Memoria. Reflexividad, performatividad, archivo

Edgar Doll Castillo

Arkadin (N.º 7), pp. 78-90, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CUATREROS Y EJERCICIOS DE MEMORIA

Reflexividad, performatividad, archivo

Cuaterros and Ejercicios de Memoria

Reflexivity, Performativity, Archive

EDGAR DOLL CASTILLO

edgar.doll@uv.cl

Facultad de Arquitectura. Universidad de Valparaíso. Chile

Recibido: 10/2/2018 | Aceptado: 7/6/2018

RESUMEN

Se propone revisar algunas obras de las realizadoras Albertina Carri (Argentina) y Paz Encina (Paraguay) a partir del reconocimiento de caminos paralelos en la construcción de sus discursos, en la elección de materiales significantes y en las modalidades de producción. Entre esas operaciones que se proponen observar como convergentes se destacan el uso del archivo, la perspectiva autorreflexiva y una condición marcadamente performativa.

PALABRAS CLAVE

Documental; archivo; reflexividad; performatividad

ABSTRACT

It is proposed to review some works by the directors Albertina Carri (Argentina) and Paz Encina (Paraguay), with the perspective of the recognition of parallel paths in the construction of their discourses, the choice of significant materials and the modes of production. Among those operations that it is proposed to observe as convergent, the use of the archive, the self-reflecting perspective and a markedly performative condition stand out.

KEYWORDS

Documentary films; archive; reflexivity; performativity



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

La concepción institucional del documental como dispositivo de reproducción que establece como base la idea de interpretación o de traducción de lo real en tanto testimonio de objetividad, ha transitado un largo camino. La misma ha sido refrendada y debatida desde diferentes perspectivas dentro del campo investigativo y del marco de la producción audiovisual.

La determinación institucional sobre el documental, su sentido y supuesta vocación original surge en los inicios del cine y se configura (Aumont y otros, 1996) a partir de un malentendido inicial sobre sus características técnicas como dispositivo de registro y sobre la creencia en su supuesta objetividad —fundada en el tonto juego de las palabras a propósito del objetivo de la cámara y en la seguridad de que un aparato científico como aquel debía ser necesariamente neutro—.

En la construcción de las obras de no ficción contemporáneas se torna evidente que opera la idea de subjetividad, con un variado y reiterado repertorio de procedimientos que dan paso a una constelación de modos y de estilos. Los mismos, incluso si realizamos un paneo sobre la producción latinoamericana actual, consideran como componente, en mayor o menor medida, la presentación del proceso de investigación respecto a cómo lo real se logra constituir y luego articular. De esta manera, el audiovisual autorreflexivo —y su opacidad— se constituye como un espacio privilegiado para el cruce de conocimientos interdisciplinarios, siendo capaz de aportar a la visibilidad de nuevas y de diversas subjetividades en el campo social.

EMERGENCIA CREATIVA. CONDICIONES AUTORALES Y CONTEXTOS

Cuaterros (2016), de Albertina Carri, y *Ejercicios de memoria* (2016), de Paz Encina, son producciones de no ficción que transitan en vías paralelas, pudiendo observarse entre ellas convergencias discursivas y concomitancias en relación con las dinámicas de construcción de lo narrativo y lo audiovisual. Los intentos de representación, las modalidades de enunciación, la idea de puesta en cuadro de la imagen mnemónica, la apuesta por la construcción de relatos sobre la memoria y la adscripción a modelos actuales de producción del cine de no ficción, en clave de reflexividad y de performatividad, instalan a estos documentales y a la obra expandida de las realizadoras —las instalaciones multimediales *Operación fracaso* y *el sonido recobrado* (2015), de Carri, o *Pyragüé* y *Desaparecidos* (2013), de Encina— en un espacio significativo dentro de la producción artística contemporánea. Emergen en sus realizaciones distintas perspectivas críticas encaminadas a revelar las tramas históricas y a construir marcos perceptivos de los acontecimientos de las últimas décadas, cuyas bifurcaciones narrativas, más allá de los diferentes territorios y paisajes culturales de los que proviene cada una de las realizadoras, constituyen una realidad efectiva —y afectiva— de lo que realmente se vivió en parte importante de Sudamérica.

Las temáticas que estas obras abordan, nos revelan complejidades y conflictos en relación con los procesos de activación de la memoria y lo dificultoso de las operaciones para su representación. Los relatos en *Cuaterros* y en *Ejercicios de memoria* tienen como centro la desaparición tanto de personas como de modos de organización comunitaria, con sus prácticas sociales específicas y con los particulares procesos de emergencia de

subjetividades en esos contextos. La violencia política, los procesos de victimización y el trauma son claras consecuencias de situaciones extremas que ocasionaron en nuestras sociedades regímenes de facto, siendo estos tres fenómenos tan complejos que condicionan, como se indicó anteriormente, los modos de representar en la esfera de lo artístico y de la comunicación.

Los relatos registrados de las víctimas, como residuos o como restos incandescentes de un drama fatal, sumado a los registros materiales de los victimarios (los denominados «archivos del terror» como data de los servicios policíacos y de control de la dictadura de Stroessner) son los insumos que se constituyen como parte fundamental de *Ejercicios de memoria*. Estos documentos revelados en el film ponen en evidencia de manera detallada las acciones de búsqueda, de detención y de desaparición de opositores a los gobiernos de facto, demostrando fehacientemente que las violaciones a los derechos humanos se imponían en aquellas décadas como una política abyecta coordinada por las dictaduras cívico-militares en todo el cono sur latinoamericano. Esos gobiernos tenían como fin último el borramiento del sujeto político, el desmantelamiento de las identidades y las formas de ciudadanía históricas y una profunda alteración en los imaginarios socioculturales.

La acción de cambio de sentido de los materiales de base (producciones hechas anteriormente) configuran el núcleo principal de la operación sintáctica en estas obras de no ficción. La selección, el desglose y la puesta en serie de imágenes y de sonidos del film de Paz Encina resultan, en varios de sus aspectos, como acciones similares a las emprendidas por Albertina Carri en *Cuaterros*. Los materiales audiovisuales que se reutilizan en esta obra (noticieros, publicidad, registros gubernamentales, etcétera) constituyen parte de la trama histórica y discursiva de las fuerzas del poder hegemónico y que irremediamente afectaron de manera sustantiva la esfera sociocultural y mediática de décadas posteriores a su realización misma. Esas producciones de las décadas del sesenta, del setenta y del ochenta son en gran parte el resultado de la retórica discursiva y comunicativa del aparato estatal vehiculada por los diversos medios de comunicación privados y públicos que hicieron como práctica cotidiana la difusión de información falsa y tendenciosa. Estas producciones (emisiones radiales, entrevistas periodísticas para televisión, propagandas, etcétera) fueron desmanteladas, descifradas y reveladas, y se reconstituyeron en nuevos procesos de elaboración discursiva (artísticos y políticos) por parte de las artistas que buscan poner en evidencia, paradójicamente, las intenciones ideológicas originales y las operaciones retóricas de esos mismos materiales que fueron realizados previamente por sus productores.

IMÁGENES, MEMORIA E IRUPCIÓN DE LO POLÍTICO

Las imágenes que emergen en los dos filmes en cuestión pueden leerse como *imágenes de la memoria*. Su constitución pro fílmica emerge del ejercicio de elaboración de una puesta en escena en la que confluyen variados recursos del arte audiovisual. En *Ejercicios de memoria*, la realización se constituye en un dispositivo que busca dotar de visibilidad la memoria, en particular, la de las víctimas. El filme presenta una parte de la historia de la más extensa dictadura Latinoamericana dirigida por Alfredo Stroessner, quien entre 1954 y 1989 impuso en el Paraguay un régimen que violó sistemáticamente los derechos

humanos y dejó el triste resultado de 40.000 muertos y más de 2.000 desaparecidos. En dicho contexto, la violencia de estado sobre varias generaciones ha tenido como resultado la emergencia del trauma. Lo traumático implica un daño que produce fisuras en los relatos a nivel social. En este sentido, el cine, como manifestación de la producción simbólica, forma parte de esos relatos que se enmarcan en el tejido social siendo capaces de construir subjetividades. Otras expresiones artísticas también lo hacen pero la potencia del cine y el audiovisual en este contexto, y en la actualidad con los medios de comunicación, resulta considerable. Podemos decir que el posicionamiento desde lo traumático implica que las expresiones culturales, en este caso las artísticas, se encuentren con dificultades a la hora de representar esas historias.

En el plano sintomático, el trauma se manifiesta como una compulsión a repetir, esto quiere decir que por medio de los sueños el sujeto revive intensamente el accidente y se coloca de nuevo en la situación traumática (Laplanche & Pontalis, 2004). Desde otra perspectiva psicoanalítica, Milena Grass (2009) señala que debe distinguirse entre el trauma individual y el colectivo. Mientras que en lo individual el trauma acontece desde una experiencia sobrecogedora de alusiones repetitivas sin control, en el plano social y cultural se presenta por medio de un proceso de representación colectiva, estructurado a través de interrogantes sobre el dolor y la naturaleza de las víctimas. Esto puede suscitarse en diversos escenarios, donde se destaca el cine, entre otras instituciones culturales, como una narración que es capaz de identificar el acontecimiento que mantiene dividida a la comunidad y que impide que esta vuelva a considerarse un cuerpo unificado (Grass, 2009). Bajo esta premisa, las dictaduras producen traumas al provocar fisuras en una suerte de escudo protector de la comunidad que está construido de materiales simbólicos. El trabajo de elaboración en torno al trauma es una tarea necesaria para restituir la integridad al colectivo social y, a la vez, permite una maduración ética que orienta el futuro político. Una experiencia traumática tiene un riesgo en el sentido social: en vez de representaciones se pueden provocar vacíos, silencios o huellas de ese trauma, que pueden manifestarse en ocasiones también en un simple olvido (Jelin, 2002). La ausencia puede ser algo sintomático del trauma en representaciones sociales, como en el caso del cine.

Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad de contar historias, producen huecos en la memoria y la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado. Si volvemos al trabajo de Paz Encina, objeto de esta investigación, los testimonios de los hijos de Agustín Goiburú, dirigente opositor a la dictadura y las tramas que dan cuenta de su desaparición forzada constituyen parte fundamental del relato. Esas imágenes están ahí para ilustrarnos la ausencia, el vacío, la desaparición. La puesta en imágenes y en sonidos apunta a conseguir, en cierto grado, la restitución de las imágenes del recuerdo. Se trata de secuencias que presentan a un grupo de niños, un caserón y su entorno rural que despreocupadamente ellos recorren. Paisajes como del terreno de los sueños hacen visibles esos lugares antiguos donde la infancia parece transcurrir pausadamente, esa infancia perdida tras los hechos traumáticos posteriores. Imágenes en claroscuro, viradas levemente al sepia o tomadas a contraluz, que en varios momentos no permiten apreciar detalles, más bien solo figuras humanas recortadas en un fondo indeterminado.

Es posible, al observar la manera en que se presentan varias de las secuencias del filme inferir la intención de la realizadora de darle consistencia a esas *imágenes del recuerdo*

(tomando en cuenta de entrada la imposibilidad que la imagen mnemónica establece en su estatuto) y que sabemos son parte constitutiva de la experiencia de lo vivido, pero ¿de lo vivido por quién? Estas visiones espectrales emergen desde un espacio ficcional y en función de un dispositivo que se constituye con la finalidad de darle cuerpo al recuerdo, hacerlo significativo, revelando en el encuadre figuras y objetos, que comparten el espacio con la palabra y los testimonios de los hijos de Goiburú. Dichas palabras con sentido de relato se ponen en relación, en cada escena, con las imágenes, jugando y compitiendo por alcanzar cierto protagonismo, contienda que se resuelve al ocupar cada una un lugar propio y en confluencia. Estos planos y secuencias presentan espacios diversos, las habitaciones, las salas de estar, un comedor, el lugar de la máquina de coser, etcétera, como zonas del recuerdo recreado, o pueden también leerse como el efecto de los acontecimientos que se narran, la estela de los hechos que sucedieron en los espacios que esos testimonios nos revelan, la irrupción de situaciones acontecidas que son traídas a un aquí y a un ahora de la realidad del sonido y su irrupción en la imagen. Esos espacios registrados que describo nos retrotraen a los lugares de la intimidad de esa familia, que solo alcanzamos a percibir por las voces del testimonio que presentan sus integrantes —los hijos— y los registros visuales que son expuestos en pantalla: fotografías caseras y documentos personales, como fragmentos de vidas truncadas por la violencia. La ficha de detención policial del médico desaparecido que se presenta en un plano detalle como figura resultante de la técnica de manipulación digital (escaneo) se constituye como parte importante del proceso técnico de la puesta en forma del material del documental y nos recuerda la «eficiente» performance de la tecnología fotográfica como forma coercitiva desplegada por los aparatos de seguridad de las dictaduras latinoamericanas con el fin último que no era otro que el exterminio de las fuerzas opositoras. Esta trama es parte de una mucho mayor que surge hacia fines del siglo XIX en el contexto de las sociedades de control, como señala John Tagg (2005), no se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad. Dado que en las últimas décadas del siglo XIX el sórdido suburbio desplaza al campo y a las fisiognomías «anormales» del paciente y el preso traslada los rasgos selectos de la aristocracia, vemos que la presencia en la representación ya no es una marca de celebración, sino un peso producto de un sometimiento.

Se acumula un enorme y repetitivo archivo de imágenes en el que las más insignificantes desviaciones deben ser anotadas, clasificadas y archivadas. El formato apenas varía. Hay cuerpos y espacios. Los cuerpos —trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas— son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos (Tagg, 2005, p. 86).

La memoria hoy se construye por quienes nacieron a la sombra de los hechos ocurridos durante las dictaduras Latinoamericanas (los ejemplos del Paraguay, Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia, hablan de lo complejo del panorama en las últimas décadas del siglo veinte). Dominick LaCapra (2009) distingue entre dos tipos de memorias o de relatos. La primaria,

que se constituye en quien ha vivido los acontecimientos (experiencia), y la secundaria, que es el resultado de un trabajo crítico en relación con la memoria primaria, la que se presenta como fuente, lo que podríamos establecer entonces como el ejercicio que realiza el historiador. La memoria secundaria puede ser complementaria a la memoria primaria, pero también puede instalarse, eventualmente, en la encrucijada de convertirse en memoria hegemónica y, por consiguiente, ser capaz de afectar a la memoria primaria y lograr ser internalizada como aquello que *efectivamente* se recuerda (LaCapra, 2009). Con relación al trauma, el autor establece que la memoria estaría siempre en su determinación secundaria por el hecho de que la experiencia no se ha integrado y debe reconstruirse a través de las fisuras que ha dejado el acontecimiento traumático en la medida en que existe un acceso inmediato por medio del revivir o el pasaje al acto del acontecimiento. La memoria es inhibida y la elaboración requiere que el pasaje al acto se complemente con la memoria secundaria y con los procesos relacionados a ella, por ejemplo, la narración, el análisis, los gestos corporales, o las películas (LaCapra, 2009).

Marianne Hirsch (2008) introduce el concepto de «postmemoria» para referirse a la memoria secundaria. La postmemoria describe la relación de una segunda generación (la de los hijos) la que también ha debido vivir fuertes acontecimientos traumáticos; los hechos preceden al nacimiento de esa generación, pero han sido transmitidos a ellos de una forma tan profunda que constituyen la memoria como su propio derecho. Este término pretende expresar la diferencia temporal y cualitativa de la memoria de los supervivientes, con la segunda generación que hereda la memoria secundaria, basada en un desplazamiento tardío de lo traumático. La diferencia con la memoria secundaria propiamente dicha tiene que ver con que no está mediada por la recolección de datos, sino por la representación, la proyección y la creación propia de un relato, que produce una identificación conectando la memoria al pasado de forma más directa.

De este modo, el pasado se actualiza en el presente a través de la imagen del recuerdo; esta rememoración es la de un pasado que, lejos de estar cerrado y fijo, se define por su carácter trunco, adquiriendo a partir del presente que lo convoca su mayor actualidad. La penetración dialéctica de esa imagen detona el material explosivo que yace en lo sido (Benjamin, 1998).



En el mundo profílmico que presenta *Ejercicios de Memoria*, el espacio de la casa y su interior está poblado de objetos del cotidiano, en este lugar se vislumbra también la presencia humana, pero no de rostros. Estas figuras están valoradas como parte de un escenario en donde se activa la mirada hacia el pasado al mostrarse acciones que podríamos determinar como performativas, tal como es el caso de la escena en la que se muestra a una mujer bordando, o la imagen en que se pueden observar los lugares en donde se realizan los actos del cotidiano como comer o dormir.

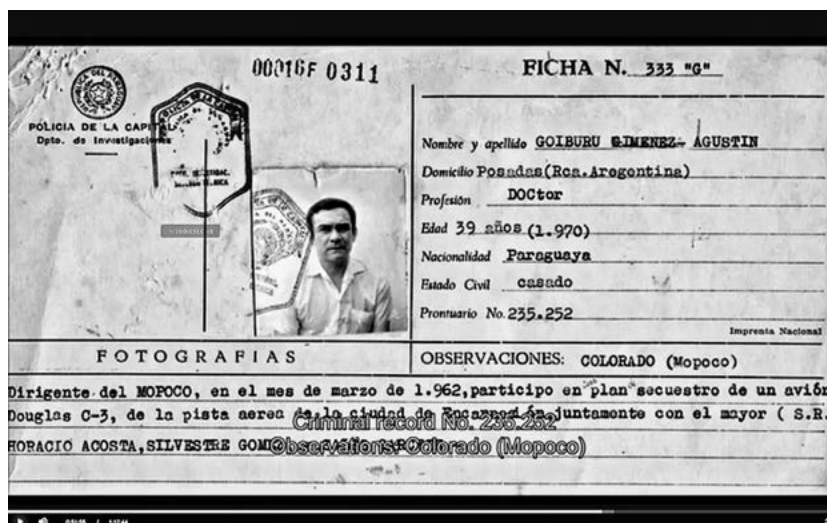
Las imágenes fotográficas y cinematográficas son capaces de detonar los recuerdos. Los personajes que nos presenta una obra cinematográfica no los consideramos seres de carne y hueso, pero tampoco seres de película; son siluetas del recuerdo, de la ensoñación, los refugiados de una infancia esencial (Metz, 2001).



CINE DE ENSAYO, CINE DE MONTAJE, *FOUND FOOTAGE*

Josep María Catalá y Jostexo Cerdán (2008) reflexionan sobre la referencialidad visual en el cine-ensayo —espacio conceptual al que se pueden adscribir estos dos filmes con total comodidad— y retoman las genealogías que realiza Paul Arthur sobre el *collage* documental, la utilización del archivo encontrado y las modalidades de creación. Él considera indispensable la manipulación expresiva y formal de la imagen para los propósitos de reflexión personal y de labor investigadora. Es en este sentido que el cine-ensayo trabaja todas las imágenes como si fueran de archivo. Al reflexionar el realizador y/o la realizadora establece una relación que equivale a una *doble articulación* de las imágenes que hace que todas (las filmadas por el propio cineasta y las extraídas del archivo) se presenten como *documentos del imaginario* y, por lo tanto, se conviertan en materiales para la reflexión. En cualquier proceso fílmico, la separación entre las operaciones de rodaje y de montaje genera un efecto parecido a esta doble articulación.

Las imágenes de *Cuaterros* funcionan de manera similar, como relaciones cinematográficas —operaciones de montaje, de puesta en relación de imágenes y sonidos— constitutivas de las imágenes mentales y de nuestros recuerdos (Aumont, 2013). Todas se presentan mediadas tecnológicamente —por los medios de comunicación de masas, el cine publicitario, los noticieros televisivos, los documentales políticos institucionales— y revelan un imaginario visual anclado a una época. Articulaciones capaces de revelar el *ethos* constitutivo de un imaginario social circunscrito a la violencia simbólica y a las repercusiones traumáticas de estas puestas en presencia.



Volvamos a la representación en *Ejercicios de Memoria*. Existe un importante esfuerzo de Paz Encina por filmar lo que se vislumbra como imagen mnemónica. Este afán, como acto performativo, revela claves fundamentales en la construcción de la obra de la realizadora. En ese sentido, las instalaciones audiovisuales que la artista ha llevado adelante en la última década también trabajan dentro de sus aspectos centrales la elaboración mediada de la imagen-recuerdo. La condición de irrepresentabilidad conferida a la imagen mnemónica intenta ser sobrepasada en *Ejercicios de la memoria* tal como puede observarse también, con estrategias textuales diferenciadas, en el cortometraje *Hamaca Paraguaya* (2003) y también en el posterior largometraje documental del mismo nombre (2006) y que instaló a Paz Encina como una de las realizadoras más importantes del cine de no ficción tanto en el Paraguay como internacionalmente. De manera similar, se profundiza en este diálogo virtual entre las obras de estas realizadoras que con metodologías distintas son capaces de focalizarse en preocupaciones cercanas que las establecen, según mi perspectiva, en un trabajo artístico que corre en vías paralelas. Para reconocer más claramente esta propuesta de analogía entre las escrituras audiovisuales es necesario revisar las instalaciones multimediales, como *Investigación del Cuaterismo* (2015), de Albertina Carri, o los filmes *Restos* (2010) o *Los rubios* (2003).

Salvador Rubio (2010) postula la idea de memoria como construcción, como búsqueda hacia delante, más que como desciframiento o regreso a un pasado perdido. De este modo, la memoria puede anclarse al concepto de archivo. Albertina Carri, en una entrevista realizada en el 2017 con motivo de la presentación de *Cuatreros* en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), es interrogada sobre los materiales que constituyen su filme. Al respecto, la directora establece la idea de que el archivo es capaz de instalar un diálogo consigo, es decir, tiene la capacidad de autointerpelarse. En esa operación, se revelan las tensiones con los distintos materiales significantes que se constituyen como elementos capitales de la obra. La voz en off de la propia realizadora, y el relato interno que tiene cada archivo —que de manera autónoma y en relación con los otros se configura—, es capaz de revelar una época y un imaginario, en este caso, las etapas de la Argentina ante la inminente dictadura, el momento en que todo se precipita y las reflexiones posteriores de la realizadora respecto a los restos, a los supuestos desenlaces y clausuras, al oficio de cineasta, a las instituciones normativas, etcétera.

La voz de la realizadora se presenta, dentro de sus varias condiciones performáticas, hilvanando un relato de indagaciones que toma como base indicial una película desaparecida, *Los Velázquez* (1971), de Pablo Szir, que retrata la vida de Isidro Velázquez, figura mítica argentina al que refiere Roberto Carri en su libro *Isidro Velázquez: formas prerevolucionarias de la violencia* (1968). El sociólogo e investigador argentino ³/₄ militante peronista que pasaría a las filas de Montoneros ³/₄ formula con una mirada profundamente política la irrupción de este personaje en el horizonte histórico de la Argentina. Velázquez es presentado como un sujeto complejo: bandolero y revolucionario, *obligado a serlo* por las precarias condiciones de vida en las regiones del Chaco en la Argentina de los sesenta, instalado como una construcción histórico-simbólica que mira al imaginario cultural pasado y proyecta la nueva situación revolucionaria de una Argentina con afán emancipador en un contexto de lucha y contradicciones entre fuerzas conservadoras y populistas.

La figura de este personaje, su puesta en valor en la escritura sociológica del padre de Albertina Carri, resulta el detonante que articula la compleja y profunda reflexión que construye en *Cuatreros*. Para construirla, pone en escena ideologías y discursos de diversas fuentes, como la literatura o las diferentes producciones de la esfera mediática comunicacional de las últimas cinco décadas, las que sirven como insumos y como claves reveladoras para el cuestionamiento del modelo actual, el de una sociedad del espectáculo, parafraseando a Debord (2009), que tiene como correlato la dictadura, los distintos elementos de opresión en las comunidades, las víctimas de las distintas formas de violencia. De esta manera, *Cuatreros* presenta un complejo panorama a partir de la experiencia y mirada crítica de la realizadora como cineasta, feminista, hija de militantes detenido-desaparecidos, madre, pareja, etcétera. El interés en la posible realización de una ficción sobre Velázquez, en primer lugar, y la posterior búsqueda del filme *Los Velázquez*, de Pablo Szir, cineasta detenido desaparecido, quien filmó en 1971 esta ficción en colaboración con Lita Stantic y Guillermo Shetzke.

En *Cuatreros*, entonces, el dispositivo principal que se desarrolla tal como en *Los rubios* es el de la desaparición. En este caso, a diferencia de las preguntas sobre sus padres desaparecidos por la dictadura argentina, el mecanismo se activa a partir de las tramas históricas relacionadas con el personaje de Velázquez. Por medio de esas tramas se revela,

en una especie de diario filmico, la mirada crítica de la realizadora sobre el país anterior y el actual, y su idea de filmar una ficción que termina siendo una forma híbrida entre documental y ensayo (elaborada con materiales de archivo), intentando en su escritura hilar los cabos sueltos de manera investigativa, con alusiones al género negro y a otras articulaciones estilísticas. La desaparición emerge como vaso comunicante entre *Los rubios* y *Cuaterros*, hilvanándose también con el cortometraje *Restos* (2010) que construye metafóricamente la desaparición física de las películas.

Una arquitectura de precisión estructura *Cuaterros*. El uso de «archivos encontrados» (*found footage*) es un ejercicio estilístico resuelto de manera precisa, que es capaz de conseguir que lo que la realizadora nos explica en *off* tenga un correlato desde lo alegórico y nos empuje a establecer relaciones dinámicas entre pantallas subdivididas. De esta forma, podemos recorrer el cuadro conjugando intermediaciones cromáticas y gráficas con textos extraídos de la televisión y de materiales filmicos que construyen un itinerario de la mirada, otorgándole al relato gran agilidad y logrando un ejercicio estilístico que se enraíza en lo lúdico del cine experimental. Las imágenes de archivo se constituyen como el material de entrada para la arquitectura de la obra. Materiales televisivos, noticieros, publicidad, miscelánea, registro de conmemoraciones, desfiles, filmes comerciales, sirven para dar cuenta de un tiempo histórico. En ese sentido, Antonio Weinrichter señala que los caminos de la experimentación y el documental solo han vuelto a juntarse plenamente cuando el cine de materiales reales ha redescubierto el principio del montaje, en el sentido fuerte, heredado de la vanguardia, el montaje como procedimiento alegórico que incluye tácticas como la «apropiación y el borrado del sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del significante y el significado» (Weinrichter, 2005, p. 28).



Tanto en *Ejercicios de Memoria* como en *Cuaterros* el montaje no crea una continuidad espacio-temporal, sino de orden discursivo o temático, adoptando la forma de un montaje de proposiciones. Este es un remontaje que se emplea para manipular la intención o el sentido del metraje al arrancarlo de su contexto original. Así se rompe el vínculo directo entre la imagen y su referente histórico, o entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes «más de lo que muestran», más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar.

Los registros antiguos suelen provocar cierta nostalgia histórico-sociológica, esta sensación es la que se produce al observar el cine creado a partir de *found footage*. Este movimiento toma la idea de pensar el cine como arte del presente pues recupera material antiguo, lo actualiza $\frac{3}{4}$ potenciando principalmente su forma $\frac{3}{4}$ y lo hace conservar su valor de archivo, lo que no implica que las imágenes preserven su sentido original.



AUTORREFLEXIVIDAD, METARREFLEXIVIDAD, PERFORMATIVIDAD

Podríamos situar estos dos documentales dentro de la categoría de performativos (Nichols, 1996) en modalidades distintas. Por una parte, en *Cuaterros* la directora narra en primera persona, está presente, su voz estructura el relato a partir de sus reflexiones, sus cuestionamientos, sus motivaciones. Indaga y argumenta sobre la historia del país desde su historia personal. Por su parte, la dimensión performativa en *Ejercicios de Memoria* se centra en el rendimiento de los temas que elige representar. Aunque a menudo hay una cierta superposición entre estas dos modalidades, tal como argumenta Stella Bruzzi (2001), se puede reconocer que las dos realizaciones comparten elementos de esta categorización.

Estos filmes evidencian la dificultad de representar y la búsqueda de alternativas ante esta situación: el metacomentario, la mirada subjetiva, la construcción de la materia de la expresión conjugando imágenes y sonidos que intentan interpelar lo real-objetivo trazando un camino de reflexión sobre el proceso de representación en sí mismo. Estas formas

de cine intentarían colapsar (en clave performativa) el límite entre sujeto y representación (Bruzzi, 2001, pp. 153-180).

Uno de los principales objetivos del modo performativo es el de crear conciencia del proceso documental como una dialéctica abierta a la reinterpretación (Bruzzi, 2001). A menudo se enfatiza en la importancia de reconocer el sesgo del medio cinematográfico y recordar que es solo una construcción de la realidad en base a los fragmentos discontinuos y limitados que nosotros mismos como espectadores recortamos y reconstituimos.

La enunciación fílmica en estos documentales se manifiesta a través de operaciones autorreflexivas, tales como metacomentarios pronunciados en campo por un observador invisible que da cuenta, interpela, reflexiona y se pregunta. En el caso de *Cuaterros* se exhibe el dispositivo tecnológico de reproducción con un sonido que emula a la moviola o al proyector cinematográfico. La voz en off de la realizadora media todo el tiempo entre las imágenes de archivo y un posible espectador que se va volcando en una trama donde el método de escritura se construye casi matemáticamente, con un orden responsable que buscará a toda prueba dar cuenta del sentido de la trama. Los materiales emergen y todo el tiempo se alude a la procedencia y la categoría de esos significantes, esto se produce en varios niveles: en la presentación de los archivos; en la voz de la Carri, que construye comentarios coloquiales sobre sus relaciones con otros cineastas respecto a las complejidades de realización de su película anterior; las citas a otros filmes, etcétera.

De este modo, la película se repliega sobre sí misma y en ella emergen las instancias que la organizan —hace de su representación una instancia de composición— (Aumont, 1996).

A modo de cierre, en estas dos obras puede observarse que el yo enunciator o productor del discurso se constituye como presencia y, en algunos casos, como facilitador de un mundo polifónico, de otras voces, de otros de puntos de vista que conforman a su vez otros relatos y aspectos ocultos del mundo que se intenta representar. Los films de estas dos importantes realizadoras se presentan en la actualidad como estructuras canónicas de los modos de encarar el trabajo de realización de cine de no ficción, habitando en sus producciones las innumerables problemáticas del cine y de las artes contemporáneas, construyendo una impronta decidida de energía expansiva de lo artístico hacia otras disciplinas del conocimiento.

REFERENCIAS

- Aumont, J. y otros. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Bruzzi, S. (2001). *New documentary: A critical introduction*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Carri, A. (Directora). (2003). *Los rubios* [Documental]. Argentina: Coproducción Argentina-USA, Barry Elsworth.

- Carri, A. (Directora). (2010). *Restos* [Documental]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Carri, A. (2015). *Operación fracaso y el sonido recobrado* [Instalación audiovisual]. Argentina.
- Carri, A. (2015). *Investigación sobre Cuatreroismo*. [Instalación audiovisual]. Argentina.
- Carri, A. (Directora). (2016). *Cuaterros* [Documental]. Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Carri, R. (2001). *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Catalá, A. J., Richter, P. y Weinrichter, A. (2007). *La Forma que Piensa. Tentativas en torno al Cine-Ensayo*. Navarra: Colección Punto de Vista.
- Catalá, A. J. y Cerdán, J. (Eds.). (2008) . Después de lo real (I y II). Valencia. Archivos de la Filmoteca no. 57 y 58,
- Debord, G. (2009) *La sociedad del espectáculo*. Madrid, España. Pre-textos.
- Encina, P. (Directora). (2006). *Hamaca Paraguaya* [Película]. Paraguay: Coproducción Paraguay-Argentina-Francia-Holanda-Austria-Alemania; Black Forest Films; CMW Films; Fortuna Film; Lita Stantic Producciones; Silencio Cine; Wanda Visión S.A.; Arte France Cinéma.
- Encina, P. (Directora). (2013). *Desaparecidos* [Instalación]. Paraguay.
- Encina, P. (Directora). (2013). *Pyragüe* [Instalación]. Paraguay.
- Encina, P. (Directora). (2016). *Ejercicios de memoria* [Documental]. Paraguay, Silencio Cine.
- Grass, M. (2009). *Imagen Latente y Los Rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano* (Tesis de magister). Escuela de postgrado Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile. Recuperado de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/grass_m/html/index-frames.html
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory (Essay). *Poetics today*. Recuperado en <https://watermark.silverchair.com/PT029-01-05HirschFpp.pdf>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Argentina: Edit. Prometeo.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Nichols. B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Rubio, S. (2010). *Como si lo estuviera viendo*. Madrid, España: La balsa de la medusa.
- Szir, P. (Director). (1971). *Los Velázquez* [Película]. Argentina: sin datos.
- Tagg, J. (1988). *El peso de la representación*. Barcelona, España. Gustavo Gili.
- Weinrichter, A. (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro, J. Cerdán, *Documental y vanguardia*. Madrid, España: Cátedra.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo Real. El cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.