REGISTROS AUTOBIOGRÁFICOS Y MEMORIA EN *CUATREROS* (2017), DE ALBERTINA CARRI

AUTOBIOGRAPHICAL REGISTRATIONS AND MEMORY IN ALBERTINA CARRI'S *CUATREROS* (2017)

Agustín GÓMEZ GÓMEZ
Universidad de Málaga
aggomez@uma.es

Resumen: *Cuatreros* (2017) de Albertina Carri parte de la historia de Isidro Velázquez, del que su padre escribió un libro, y sobre la que se realizó una película, *Los Velázquez*, que la dictadura argentina destruyó. A partir de ahí la directora narra su historia personal con el trasfondo del secuestro y asesinato de sus padres y la huella que ese hecho dejó en ella. La directora reflexiona sobre la implicación de ese personaje en lo personal, lo que nos lleva a la postmemoria, y lo colectivo, lo que enlaza con el acto afiliativo. Planteamos tres objetivos: situar el ensayo fílmico en la obra de la directora y el papel que juega el *found footage* y la polivisión o multipantalla; indicar las características que tiene como obra del yo (autobiografía y retrato autobiográfico), especialmente el uso de la voz *off-screen*; y realizar un análisis fílmico para comprobar las estrategias y mecanismos enunciativos.

Palabras clave: *Cuatreros.* Albertina Carri. Autobiografía audiovisual. Retrato audiovisual. Postmemoria. Memoria afiliativa.

Abstract: Albertina Carri's *Cuatreros* (2017) takes as a starting point the story of Isidro Velázquez, about whom her father wrote a book, about which a film was made (*Los Velázquez*), which in turn the Argentine dictatorship destroyed. From there, the director tells her personal story against the background of the kidnapping and murder of her parents and the imprint that that fact left on her. The director reflects on the involvement of this character personally, which leads us to post-memory, and the collective, which links with the affiliative act. This article has three goals: place the filmic essay in the director's oeuvre and the role played by the use of *found footage* and multivision or multiscreen; indicate the characteristics it has as a work of the self (autobiography and autobiographical portrait), especially the use of the off-screen voice; and carry out a film analysis to check the strategies and enunciative mechanisms.

Keywords: *Cuatreros.* Albertina Carri. Audiovisual autobiography. Audiovisual portrait. Post-memory. Affiliative memory.

© UNED. Revista *Signa* 31 (2022), pp. 437-457
DOI: *https://10.5944/signa.vol31.2022.29430*
ISSN digital: 2254-9307. ISSN papel: 1133-3634

1. INTRODUCCIÓN

La película *Cuatreros* de Albertina Carri es un ensayo documental que parte de la historia de Isidro Velázquez, un bandolero social chaqueño sobre el que su padre, Roberto Carri, escribió en 1968 un libro, *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, al que cita en numerosas ocasiones. La historia del bandolero es una crónica política de la memoria colectiva de los últimos cincuenta años de Argentina, pero ese relato se ve atravesado por otros, principalmente la historia personal de la realizadora con el trasfondo del secuestro y asesinato de sus padres y la huella que ese hecho dejó en la directora, lo que enlaza en ocasiones con otra de sus películas —*Los rubios* (2003)—, aunque ahora más centrada en el pensamiento ideológico de su padre y en el suyo. El otro tema que atraviesa el filme es el del cine, la búsqueda y encuentro del cine, lo que hace que la película sea una permanente puesta en abismo.

2. ARGUMENTO

Cuatreros es el sexto largometraje[1] de Albertina Carri. La hora y veinticinco minutos que dura tienen el mismo esquema: imágenes apropiadas que van acompañadas alternativamente de la voz de la directora —no de su imagen— o del audio original de los fragmentos apropiados. La sinopsis sobre la película da algunas claves sobre su contenido[2]. Albertina en primera persona se interroga si va tras los pasos de Isidro Velázquez o realmente sobre su herencia, sobre sus padres desaparecidos. Igualmente confirma que busca en archivos algo de la memoria perdida y que la película que estamos viendo es sobre su propia vida.

La idea de invocar a Isidro Velázquez parte de la obra de su padre, lo que hace que ese enlace pueda parecer una excusa para, como ella misma dice, ir tras los pasos de su pasado. Pero, aunque lo que más le interese sea su historia personal/familiar, no la puede tampoco desligar del todo de la Isidro Velázquez, porque su padre reflexionó sobre este personaje y porque es un reflejo de la convulsa historia de Argentina en la segunda mitad el siglo XX. Esa sinopsis también nos da otras dos claves sobre *Cuatreros*: la construcción de un relato autobiográfico narrado en primera persona y la idea de que todo pivota sobre el propio cine, a través de la búsqueda en archivos fílmicos de películas desaparecidas y el encuentro fortuito con otras; además de construir el relato con retazos de obras audiovisuales de todo tipo, especialmente material de noticieros, publicidad, películas de ficción y documentales, principalmente de la década de los 60 y 70, que entre otras cosas recrean el imaginario de esa época.

[1] Sus otras obras son *No quiero volver a casa* (2000); *Los rubios* (2003); *Géminis* (2005); *Urgente* (2007); *La rabia* (2008). Después de *Cuatreros* ha estrenado *Las hijas del fuego* (2018).
[2] Véase, por ejemplo: *https://www.filmaffinity.com/es/film865908.html* [24/06/2021]

© UNED. Revista *Signa* 31 (2022), pp. 437-457
DOI: *https://10.5944/signa.vol31.2022.29430*
ISSN digital: 2254-9307. ISSN papel: 1133-3634

En definitiva, *Cuatreros* trata sobre la posibilidad de hacer una película sobre Isidro Velázquez a partir del libro de su padre y en el transcurso de documentarse va descubriendo otras obras, incluida la que hizo Pablo Szir, *Los Velázquez,* que desapareció al igual que su director. Albertina Carri en primera persona reflexiona sobre todo lo que implica ese personaje desde lo personal y lo colectivo. El proceso de reflexión sobre Isidro Velázquez se convierte en la propia película que, como señala hacia el final, a partir del legado de sus progenitores y considerando al cine como inmanencia de la vida, "entonces, solo entonces hago esta película".

3. ANTECEDENTES

Hay tres antecedentes en la obra de la directora que son imprescindibles citar para entender *Cuatreros*. La más próxima en el tiempo es la instalación que realizó en 2015 en la Sala PAyS en el Parque de la Memoria junto al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Se tituló *Operación fracaso y el sonido recobrado*. En el catálogo de la exposición la directora escribe que ella es mayor que sus padres en el momento de ser asesinados, lo que los convierte en unos jóvenes eternos, y que el objetivo de las obras audiovisuales expuestas era plasmar el recorrido de la memoria. Es una forma de reconocer que la memoria, como las personas, es cambiante, pero al mismo tiempo hay una necesidad de recordar, casi la obligación de no olvidar (Carri, 2005: 4).

La instalación se componía de "publicaciones, correspondencia epistolar, guiones y fragmentos fílmicos" (La Ferla, 2015: 6) y partía, al igual que *Cuatreros*, del libro de su padre *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. En su conjunto eran cinco instalaciones audiovisuales. *Investigación del Cuatrerismo* es la que tiene como eje a Isidro Velázquez, a su padre Roberto Carri y diferentes intentos para hacer una película sobre el bandolero. Esta instalación es la que de forma más permanente se verá en *Cuatreros*, en algunos momentos con las mismas imágenes y en otros con el mismo texto en *over*, aunque no con la voz de Albertina, que sí la escucharemos en la película.

La serie *Cine puro* es un diálogo sobre la muerte del cine a través de obras audiovisuales olvidadas; *Allegro* una instalación sonora con nueve proyectores de 16 y 8 mm que funcionan como testimonio de su valor sonoro y escultórico; y *A piacere* es una instalación sonora de siete proyectores que se activaban por sensores de movimiento. Ninguna de estas tres, que juegan con el espacio, los volúmenes y la interacción del público, remiten directamente a *Cuatreros*. Sin embargo, sí se pueden relacionar con las formas experimentales, especialmente con el *found footage*, con el modo de voz narradora y con el tipo de montaje.

Finalmente, *Punto impropio* nos remite a su madre, Ana María Caruso, y las cartas que escribió a sus hijas durante su cautiverio. Esta instalación nos dirige de nuevo a *Cuatreros*, especialmente con la clausura de la película, como luego veremos.

Los rubios (2003) es el otro antecedente. En esta película Albertina Carri reconstruye y rememora la desaparición y asesinato de sus padres (Moreno, 2003; Garibotto y Gómez,

2006; Cock, 2012; López, 2013; Aliberti, 2014; Hardouin, 2014; Prieto, 2020)[3]. Aunque este hecho sea mostrado como enunciación textual al comienzo de la película —"El 24 de febrero de 1977 Roberto Carri y Ana María Caruso fueron secuestrados y ese mismo año asesinados. Tuvieron tres hijas: Andrea, Paula y Albertina"—, la directora prefiere acentuar una serie de recursos poco frecuentes en un documental: muñecos de Playmobil, lectura de textos, muestra de documentos, entrevistas y testimonios de personas que conocieron a sus padres, algunas atenuando la imagen para destacar la voz, otras que se ven sobre un monitor en un proceso de edición y no faltan las ocasiones en las que no sabemos la identidad de los que intervienen en esas entrevistas. Adoptando un modo próximo al documental interactivo, Carri enfatiza la importancia de las declaraciones sobre la identidad, e incluso en ocasiones parece importarle más que haya personas que responden que el contenido de lo que expresan. Todo esto tiene como resultado una reflexión sobre la memoria y el recuerdo que prevalece sobre la veracidad de los hechos, independientemente de que estos sean verídicos. Esto supone la consideración de la memoria como *constructo*, tanto en los que conocieron a sus padres como en ella misma que solo tenía cuatro años cuando fueron asesinados. La directora opta por una narración muy heterodoxa, especialmente en el distanciamiento que provoca a través de una actriz que hace de ella —"mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri"—, pero dejando una absoluta transparencia en todo el proceso de construcción.

Hay todavía un tercer antecedente, algo más colateral, pero que entronca con la idea de la memoria y el audiovisual. Se trata de *Restos* (2010), un ensayo audiovisual que forma parte de *25 miradas-200 minutos. Los cortos del Bicentenario,* serie de 25 cortometrajes, de otros tantos directores, de 8 minutos cada uno, cuyo punto de partida es la narración de un hecho ocurrido en los 200 años de la historia de Argentina. Albertina Carri presenta una obra que trata sobre la relación del cine con la acción política y la memoria —"acumular imágenes es una forma de la memoria, volverlas disponibles es necesario para desbrozar la huella por la que seguir andando", dirá al final—, concretamente sobre la destrucción durante las décadas de los 60 y 70 de obras realizadas en la clandestinidad y para la clandestinidad que en su mayoría desaparecieron, quedaron extraviadas o perdieron su esencia. Como veremos más adelante, una parte importante de *Cuatreros* gira en torno a las imágenes perdidas y a la búsqueda infructuosa de una cinta desaparecida y el encuentro de otras inesperadas.

En una entrevista a propósito de *Restos*, ya señalaba su fascinación por la película perdida de Enrique Juárez, *Ya es tiempo de violencia*, y por su director desaparecido. Sobre la obra de Juárez dirá que era la mejor película argentina que había visto y manifestará su obsesión por las películas de directores desaparecidos y por las destruidas o escondidas. Esto le lleva a confirmar que quiso hacer un *remake* de *Los Velázquez* de

[3] La bibliografía que ha generado *Los rubios* es enorme, síntoma de una obra brillante, atípica y heterodoxa. El mismo año del estreno ya se publicaron algunos artículos y en 2020 se sigue escribiendo sobre ella. Los citados aquí son una representación escogida por sus acertados y variados puntos de vista.

Pablo Szir y Lita Stantic, pero también explicita la imposibilidad de este proyecto ya que no queda ninguna imagen de esa película (Aón y Gómez, 2012: 2).

El cortometraje está realizado en su totalidad con imágenes que fundamentalmente ilustran lo que una voz extradiegética va narrando. Un personaje que aparece al comienzo y final desnudo en un bosque es una metáfora del cine (y los cineastas) desaparecidos, y los restos de películas que aparecen en la propia casa de la directora son una clara alusión a que la pérdida de películas es una pérdida de la memoria. Su valor alegórico se manifiesta más claramente cuando ese personaje aparece con una cámara de cine con los ojos tachados en clara alusión a la eliminación por la dictadura de esa memoria. Nos interesa resaltar dos cosas. La primera es que el relato se construye a partir de una narración *over* que es la que articula el discurso. Veremos que en *Cuatreros* esta forma de construir la obra es la principal. La segunda es que aquí todo el material está filmado, por lo que la idea del metraje encontrado queda fuera de ese planteamiento. No obstante, ambas obras, cortometraje y largometraje, debemos situarlas dentro del ensayo audiovisual, aunque desde el punto de vista formal tienen dimensiones diferentes.

Estos tres antecedentes —*Operación fracaso y el sonido recobrado*, *Los rubios* y *Restos*— sitúan los puntos de partida de *Cuatreros* en forma y contenido, pero no agotan todo lo que es.

4. HIPÓTESIS, OBJETIVOS, MARCO METODOLÓGICO

El planteamiento de este artículo es una investigación de la autorrepresentación de Albertina Carri en *Cuatreros.* Nos interesa la forma en la que la directora construye un relato del yo que deriva hacia el retrato de familia y la memoria colectiva de Argentina mediante determinadas claves enunciativas y estructuras narrativas. El método empleado se sustenta en el análisis de contenido en su versión cualitativa. Realizamos un análisis fílmico (Aumont y Marie, 1990; Bordwell, 1995) a partir de las teorías del ensayo fílmico (Català, 2000; Jarauta, 2005; García Martínez, 2006; Weinrichter, 2007) y de las obras del yo (Cuevas, 2008; Schefer, 2008; Gómez, 2017). Consideramos el valor de lo memorístico, por lo que tenemos en cuenta los *Memory Studies* desde la perspectiva de la postmemoria que, como más abajo señalamos, tomamos de Marianne Hirsch, James Young y Beatriz Sarlo. Respecto a la tipología del documental, nos planteamos en primer lugar discernir qué tipo de documental es, sobre todo a partir de que la mayor parte de las imágenes corresponden a la apropiación y reelaboración de material ajeno, las más de las veces sin que tengan que ver directamente con lo que escuchamos, prácticamente como una contextualización a partir de imágenes coetáneas de los hechos que se cuentan.

Observaremos que la elección formal es la de construir un relato a partir de los principios del ensayo fílmico, lo que le permite separarse de los valores de veracidad y objetividad, aunque parta de ellos; y, por otro lado, que la elección del metraje encontrado es una estrategia diseñada para enfatizar la problemática de la memoria personal y colectiva. Es obvio que los tres elementos sobre los que pivota la construcción de

Cuatreros (obra del yo, ensayo audiovisual y metraje encontrado) se atraviesan permanentemente para reforzar el discurso de la memoria.

Efectivamente, en este texto analizamos la película desde tres lugares: como documental, como obra del yo y su apuesta formal. Hemos planteado tres objetivos básicos: situar el ensayo fílmico en la obra de la directora junto con el papel que juega el *found footage* y la polivisión o multipantalla como apuesta formal, que lo aproxima a una instalación audiovisual; indicar las características que tiene como obra del yo, en especial el uso de la voz *off-screen* como marca autorreferencial próxima a la autobiografía y al retrato autobiográfico; y realizar un análisis fílmico para comprobar las estrategias y mecanismos enunciativos que explora Albertina Carri en la realización de *Cuatreros*.

5. MARCO TEÓRICO

Como hemos mencionado, la película puede ser analizada desde la perspectiva de los estudios sobre la memoria. Los *Memory Studies,* para el caso de la Segunda Guerra Mundial y especialmente para el Holocausto, han servido para comprender la experiencia vivencial de diferentes generaciones, de las que lo vivieron (memoria), las subsiguientes (postmemoria) y lo que de colectivo tiene dicha memoria (rememorización/postmemoria afiliativa).

Dentro del marco teórico tomamos el concepto de *postmemoria* de Marianne Hirsch (1992; 1997; 2015) y *memoria vicaria* de James Young (2000). Ambos plantean que existe una permanencia de recuerdos traumáticos no directamente experimentados en primera persona, sino basados en el relato de una generación posterior a la protagonista de los sucesos históricos: el relato de los hijos de las víctimas como recuerdo indirecto y afectivo. Los planteamientos de Hirsch y Young, que parten del Holocausto, han sido cuestionados entre otras cosas por la excesiva atención que asignan a la mediación. Beatriz Sarlo (2005: 128), que prefiere el término "memoria de segunda generación"[4], por ejemplo, arguye que, si no es vivido en persona, el relato que se haga siempre tendrá una mediación:

> […] si el discurso que provoca en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la trasmisión, por la dimensión subjetiva y moral. No es en principio necesariamente ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales (2005: 131).

Sarlo añade una crítica también a lo que llama el *giro subjetivo* de la postmemoria, al peso que se le otorga a lo personal y, por tanto, a la subjetividad nacida del relato oral y

[4] El término de *segunda generación* ha sido ampliamente desarrollado en Argentina y alude a las obras que narran hechos *mediados* en tanto que son acontecimientos que ocurrieron cuando eran muy jóvenes y de los que no tienen recuerdos directos.

los testimonios para reconstruir la historia lo que, además, conduce a despolitizar la memoria.

Posteriormente Hirsch añadió el concepto de lo afiliativo al de postmemoria, de manera que la trasmisión intrafamiliar se amplía, de la trasmisión vertical directa se pasa a una horizontal, de la segunda generación a otros colectivos, para "abarcar a un colectivo más grande en una red orgánica de transmisión"[5] (2015: 15). Este concepto ha sido desarrollado por Sebastián Faber para el caso de la Guerra Civil española y el franquismo, lo que denomina acto afiliativo, e introduce un elemento nuevo que puede ser extrapolable, naturalmente con algunos matices, al argentino. Se trata, en la misma línea que Hirsch, de un proceso intergeneracional de solidaridad, en donde las relaciones afiliativas las rige un "*compromiso* asumido voluntariamente" sin que exista conexión biológica, pero en el caso español con una fuerte dimensión política (Faber, 2011: 103)[6].

Lo señalado, como veremos, afecta directamente al discurso de Carri en tanto que se trata de una persona que pertenece a la *generación de los hijos*. Recordamos que solo tenía cuatro años cuando quedó huérfana, por lo que el relato podríamos situarlo a medio camino entre la experiencia directa y la indirecta, pero como ya dejó claro en *Los rubios* se puede considerar más de la segunda que de la primera. En este sentido, P. Calvo de Castro y M. Marcos Ramos han situado a *Los rubios* en una visión vinculada a una "indagación retrospectiva con el fin de saldar cuentas emocionales trabajando en el presente, pero investigando el pasado" (2018: 116). Este marco teórico nos servirá para considerar cómo la directora está implicada como filiación (hija de matrimonio asesinado) y como acto afiliativo, en tanto que *Cuatreros* se sustenta también en una visión crítica (política) de la historia de Argentina desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

El segundo punto de partida para abordar el análisis de la película es el concerniente a su inclusión como obra del yo. Como ya hemos señalado, Albertina Carri utiliza la primera persona como voz narradora y el relato que va contando se refiere a diferentes aspectos de su vida y de su familia. Efrén Cuevas (2005) hablaba de unas "fronteras movedizas" entre los términos documental, vanguardia y autobiografía. Podemos tomar tanto el sentido de lo fronterizo como el de lo movedizo, para adaptarlo a nuestro caso entre ensayo audiovisual, experimental performativo y autobiografía, conceptos en los que se mueve *Cuatreros* y que se atraviesan entre sí en muchos momentos. En lo que concierne a lo autobiográfico está más próximo a los modelos clásicos que a los modos de autoficción, tan frecuentes últimamente en el audiovisual y que ya cultivó en *Los rubios*, puesto que el carácter ficcional no se produce en la exposición del yo, en todo caso lo encontramos en el formato escogido. Como relato en primera persona creemos que los planteamientos de Philippe Lejeune (1975) y Gerard Genette (1993) nos pueden

[5] La cita completa es "Affiliative post-memory would thus be the result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation combined with structures of mediation that would be broadly appropriable, available, and indeed, compelling enough to compass a larger collective in an organic web of transmission". La traducción es nuestra.
[6] La cursiva es de Sebastián Faber.

servir para comprender la relación entre autor, narrador y protagonista. En *Cuatreros* se produce el pacto autobiográfico de Lejeune (1975) puesto que autor, narrador y personaje coinciden (A=N=P), e igualmente se da un segundo pacto entre el autor y el lector en torno a la veracidad de lo narrado. Es relevante adelantar que todo lo concerniente a lo autobiográfico y autorretrato se sustenta no en la imagen sino en la voz, y que esta adopta dos modos, la de la directora sobre los audiovisuales apropiados (relato autobiográfico) y la propia de las imágenes (historia de Argentina).

El tercer aspecto que debemos contextualizar conceptualmente es a qué tipo de obra pertenece *Cuatreros*. Más allá de la problemática del propio concepto y ontología del documental —obviando el debate sobre el estatuto ambiguo del ensayo como documental—, nos interesa indagar en el modo de construcción elegido, el ensayo audiovisual, y en qué medida este permite a la autora marcar unas distancias entre lo real y lo subjetivo, entre los hechos históricos y la contextualización que hace de ellos, entre lo personal y lo colectivo.

Podemos tomar como punto de partida el trabajo de María Belén Contreras (2016) que analiza *Cuatreros* como una obra cuyas características temáticas y formales la vinculan al ensayo, modo que le permite ahondar en los aspectos éticos y estéticos. Al igual que hace la investigadora chilena, también tomamos como referencia ineludible el trabajo de Alberto García Martínez (2006) donde plantea las principales características del ensayo fílmico. De la misma manera, es obligado citar el libro colectivo editado por Antonio Weinrichter en 2007, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Entre todos ellos dibujan el marco metodológico para abordar con seguridad el lugar que ocupa dentro de este modo audiovisual y, lo que es más importante, lo que aporta esta decisión en la obra de Carri.

Finalmente, tenemos que referirnos al metraje encontrado. Excepto en una escena del final, realizada ex profeso para *Cuatreros*, reutiliza imágenes audiovisuales de diferentes archivos documentales, publicitarias, ficcionales, de animación o educativas; en ocasiones para darles un sentido diferente al que tenían, en otras para resaltar, actualizándolo, el contenido que ya poseían y en otras para que se pueda hacer una lectura poliédrica. A esto hay que añadir que las imágenes, en la mayor parte del metraje, están en una pantalla múltiple, con tres o cinco registros audiovisuales al mismo tiempo, y normalmente de diferente naturaleza, mezclando el documental con la publicidad o los noticieros con películas de ficción, por ejemplo. Esta yuxtaposición provoca un problema de seguimiento que es resuelto a través del audio. El sonido de uno de los fragmentos es el que marca el punto de interés y cuando se escucha la voz de la directora deja a las imágenes como fondo. Utilizaremos especialmente los trabajos de Antonio Weinrichter (2005b; 2007; 2009) y de Gloria Vilches (2009) que plantean las características y tipologías del metraje encontrado y su relación con el "archivo performativo".

6. ANÁLISIS

El modo de metraje encontrado que tiene la película hace complicado establecer una división tradicional. Si consideramos a una secuencia como una serie de escenas conectadas entre sí por una misma idea y tema, con una unidad discursiva con principio y fin, podemos señalar que *Cuatreros* está formada por veintiséis secuencias que se configuran por la alternancia del discurso de la voz *over* de Albertina Carri y los fragmentos apropiados que mantienen la voz original. Las impares se corresponden con la voz de la directora y las pares con el sonido diegético o extradiegético de los fragmentos apropiados[7], lo que podríamos definir como planos secuencia sonoros con múltiples rupturas visuales, espaciales y temporales. En el siguiente cuadro resumimos de forma sintética las veintiséis secuencias, la alternancia en las voces de Carri y el sonido diegético y/o extradiegético de los fragmentos apropiados, las variaciones en la multipantalla (P3 o P5) o pantalla única (P1) y el tema de cada uno de ellos.

SECUENCIA	VOZ	PANTALLA	TEMA
1	Albertina Carri (AC)	Pantalla única (P1)	Créditos y lectura de fragmentos del "Prólogo" del libro de Roberto Carri, *Isidro Velázquez.*
2	Extradiegetica	P5 / P3	Defensa de las fronteras.
3	AC	P5 / P1	Isidro Velázquez no quería que se hiciese una película sobre él.
4	Diegética	P1 / P3	Entrevista a Jorge Zorreguieta sobre la ansiedad de los argentinos y el logro de la paz en Argentina.
5	AC	P3 / P1 / P5 / P3 / P1/ P3 / P5 / P3 / P1 / P5	Sobre la película de Pablo Szir *Los Velázquez*. Aparición de su guion.
6	Diegética	P1 / P3	Piso de Carlos Alberto Caribe y datos sobre su detención.
7	AC	P3 / P5 / P1 / P3 / P1/ P3 / P1	Sobre Lita Stantic y la realización de *Los Velázquez*.
8	Diegética	P5	Mujer hablando de su hijo al que buscan por robo.
9	AC	P5 / P3 / P1 / P3 / P5	Elogia a Fernando Martín Peña por rescatar películas. Viaje a Cuba y visualización de *Ya es tiempo de violencia*.
10	Extradiegética	P5	Cómo hacer un coctel molotov.
11	AC	P1 / P5 / P3 / P5 / P3	Vuelve sobre *Ya es tiempo de violencia* y dice que si hubiese

[7] Esta alternancia solo es rota en la última secuencia (par) con la voz de Albertina Carri.

			vivido la época de sus padres hubiese hecho lo mismo que ellos.
12	Extradiegética	P1	Fragmentos de *Ya es tiempo de violencia*.
13	AC	P3 / P1 / P3 / P1 / P5	Planifica cómo haría la película sobre Velázquez.
14	Extradiegética / diegética	P5	Reporteros preguntan sobre la aparición de un cadáver en un piso.
15	AC	P1 / P3 / P1	Planteamiento sobre la muerte de Velázquez en película imaginada.
16	Extradiegética / diegética	P5	Muerte de Víctor Fernández Palmeiro y sobre el secuestro de Matías Llunch.
17	AC	P1 / P3 / P5 / P3 / P1	Datos autobiográficos y relación familiar con Bioy Casares. Planteamiento de cómo hacer la película sobre Isidro Velázquez.
18	Extradiegética	P1	Animación sobre el problema de fronteras.
19	AC	P3	Biografía de Isidro y Claudio Velázquez y Vicente Gauna.
20	Diegética	P3	Fragmento de una película de ficción en la que un hombre y una mujer conversan y flirtean en la barra de un bar.
21	AC	P3 / P1	Sigue la biografía de los Velázquez y Wenceslao Ceniquel, responsable de la masacre de Margarita Belén.
22	Extradiegética / Diegética	P5	Manifestación de estudiantes y declaraciones del propietario de una tienda de pelucas al que han robado.
23	AC	P1 / P3 / P1 / P5 / P1 / P3	Sobre el intento de Lilita Carrió de hacer una película sobre los Velázquez.
24	Diegética	P3	Un cura canta y dice que los comunistas no irán al infierno sino al limbo.
25	AC	P3	Narra su expediente policial y el encuentro con un joven que fue enviado con 13 años al monte con el libro de su padre para formarse en la lucha revolucionaria.

26	AC	P1 / P3 / P1 / P5 / P1 / P3	Diario de los agostos de 2013 a 2016. Incluye datos autobiográficos sobre su rol de madre, planteamiento de hacer una lectura performativa sobre su padre, critica a la policía, a los medios de comunicación y al sistema judicial. Decide hacer la película sobre los Velázquez.

Tabla 1.
Fuente: Elaboración propia

Catorce de las secuencias tienen la voz de Carri y son el armazón principal del discurso. La primera es la lectura de tres párrafos del libro *Formas prerrevolucionarias de la violencia* de Roberto Carri[8] y la última la lectura del final de *Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain —uno de los libros que, como nos recuerda Albertina hacia el final del filme, "su madre dejó apuntado en su canon urgente"—, con lo que apertura y clausura aluden a sus progenitores a través de la literatura. En esas secuencias narra el proyecto de filmar una película sobre los Velázquez y los diferentes intentos que se han hecho sobre estos personajes, la más importante la de Pablo Szir y Lita Stantic, *Los Velázquez* (1971), película desaparecida al igual que su director e inspirada en el libro de su padre. Esta idea está trufada de un posicionamiento de rebeldía que se traduce en una expresión ideológica. Además, sobre estos dos pilares pivota la inscripción del yo, primero a través de sus padres, y después por su presente, especialmente el concerniente a su condición de directora de cine, hija de padre y madre asesinados, casada con una mujer y madre de un hijo.

Las otras doce secuencias no tienen la intervención de Albertina Carri. En estas se mantiene el sonido de los fragmentos originales. Podemos ver que la pantalla pasa de una imagen a tres o cinco secciones y en cada una de ellas vamos viendo diferentes imágenes, algunas repetidas. Pero en todas estas ocasiones solo una tiene el dominio del audio. La directora toma un fragmento de una obra y le asigna un doble sentido, el que tenía en origen y el que ahora adquiere al integrarse en un nuevo contexto. Este va a ser el *modus operandi* a lo largo de toda la película, fragmentos que con su propio audio dan testimonio de una época, en ocasiones con temáticas que van en una línea política con intervención directa, por ejemplo, una entrevista a Jorge Zorreguieta donde dice que el mayor logro en las últimas décadas es la paz[9], o con imágenes sin audio, como la presencia en alguna ocasión de Jorge Rafael Videla. También hay manifestaciones de estudiantes o testigos anónimos que narra opiniones sobre hechos relevantes o puntuales. Y todavía hay otros fragmentos de una película de ficción con un hombre y una mujer en la barra de un bar que conversan y flirtean; un cura que canta una canción, y dice que ha sido criticado

[8] A los dos minutos de *Los rubios*, todavía en los créditos, también hay una lectura de un texto del libro de Roberto Carri.
[9] Jorge Zorregueitia participó en el golpe de Estado de marzo de 1976 y fue secretario de Agricultura y Ganadería (1979-1981) durante la última dictadura militar argentina.

porque señaló que los nacionalistas y comunistas van al infierno, aunque rectifica y concreta que irán al limbo; animación sobre cómo se infecta un cuerpo cuando entran elementos extraños, en un símil con el país y la defensa de sus fronteras; la mayoría de ellas en multipantalla con imágenes que aportan otros valores al predominante del audio. Especialmente importante es la decimosegunda secuencia donde vemos durante casi cinco minutos parte del documental *Ya es tiempo de violencia* (1969) de Enrique Juárez, porque es el colofón a los comentarios anteriores, cuando la pudo ver en Cuba y cuando la valoró como la mejor película argentina.

6.1. Documental performativo y ensayo audiovisual

Partimos de los planteamientos del documental performativo, en el que Bill Nichols sitúa, precisamente, la inscripción del yo e incluye obras que tratan más lo emocional, la experiencia y la memoria y menos la historia o hacer tangible algo (2013: 228-237). Efectivamente, en el performativo se incide en una experiencia subjetiva, ligada sobre todo a la implicación emocional, y con un planteamiento de problemas sociales y políticos que trascienden de lo personal a lo colectivo. Esta característica trasladada a *Cuatreros* nos sitúa en la memoria afiliativa que pasa de lo vertical (personal) a lo horizontal (colectivo). Igualmente, el performativo prefiere la primera persona y tiene, por tanto, un valor autobiográfico que se suele manifestar desde la pertenencia a una minoría. Su dinámica no radica en los argumentos, si es verdad o falso lo que se muestra, sino en la fuerza de los efectos que produce. Algunos teóricos, como Stella Bruzzi (2006), añaden como una característica la transparencia al quedar al descubierto la construcción y los recursos empleados, concretamente desde qué lugar se coloca el realizador para representar la realidad que construye. En el caso de Carri, se da la paradoja de que uno de los temas que trata es sobre el valor de las imágenes y la relación de las imágenes perdidas o destruidas con la memoria, incluso la búsqueda de imágenes que no termina de encontrar, lo que parece sustituirlas por otras ya existentes que nada tienen que ver con lo que ella busca. En muchos sentidos, este modo de apropiacionismo se queda a mitad de camino entre la actuación y la realidad. Este procedimiento lo consigue por la utilización de imágenes ya existentes, a las que por el efecto del montaje proporciona un valor diferente al que tenían en origen, porque dobla los diálogos de algunas de ellas o simplemente por el hecho de que su voz se agrega a los fragmentos. De esta manera incorpora la transparencia en la construcción de su discurso y deja al descubierto su posición sobre la realidad que trata.

Lo señalado sitúa a *Cuatreros* dentro de lo performativo. Lo subjetivo, la primera persona, lo autobiográfico, lo emocional, lo colectivo, la transparencia narrativa, son solo algunos de las características del filme de Carri. En paralelo al modo performativo podemos considerar a *Cuatreros* como un ensayo audiovisual. Como se ha señalado en numerosas ocasiones, algunos de los problemas de delimitación del cine ensayo son los puntos de intersección con otras formas fílmicas, principalmente con el documental

performativo, el reflexivo, las películas de montaje o la vanguardia fílmica (García, 2006: 85). En el caso performativo ha sido Weinrichter (2004) quien ha señalado que es condición previa del ensayo, pero no suficiente si no se realiza un discurso donde el autor tenga la última palabra. Naturalmente es una forma escogida para exponer unas ideas personales, vinculadas con su propia experiencia o hechos vividos, lo que supone una argumentación ligada a la realidad. De nuevo aquí surgen algunos problemas. Alberto García se hace eco del desconcierto que durante años existió al clasificarse al ensayo como una modalidad particular de documental. Sin embargo, para él

> 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, estableciendo el proceso de reflexión justamente en las imágenes, jugando con sus tensiones (2006: 87).

En este sentido, la apropiación de imágenes y su recontextualización es una de las características que hace pasar de lo performativo al ensayo.

El ensayo fílmico no es un género, ni un estilo, ni como señala Josep Maria Català, tampoco un "procedimiento destilado por algún género o estilo concretos, a modo de estructura narrativa prototípica" (2000: 83) o como indica Weinrichter "lo único general que parece poder decirse de un film-ensayo es que cada película es... un caso particular" (2007: 27). Pero sí sabemos que el montaje es una de sus marcas de identidad junto con la voz en *off* u *over*, la fragmentación y en ocasiones la multitextualidad, bien en *abîme*, bien en sucesión. Sobre esto último Francisco Jarauta ha resaltado que el ensayo "sospecha de la linealidad unívoca y conclusa, prefiriendo la valoración y reconocimiento de lo incompleto y fragmentario" (2005: 39). También es apreciable "por instalarse en esa zona de indeterminación entre lo real y lo ficticio" (Català, 2000: 86), lo que en el caso de lo real nos puede llevar a zonas de intersección con lo documental. En definitiva, el filme ensayo no tiene como principio generador la dialéctica entre realidad y ficción, sino que se puede mover de un lugar a otro con una voluntad narrativa, más aún puede moverse entre la memoria subjetiva y la crónica histórica sin que uno u otro se vea cuestionado en su entidad ontológica.

Estas características se ajustan a *Cuatreros*. Su relato se construye fundamentalmente en el montaje con la incorporación de la voz de Carri, de forma muy segmentada, incluso podríamos aseverar que deliberadamente errática, con múltiples fragmentos de diversa naturaleza audiovisual y alternando la linealidad y la ruptura, en ocasiones en abismo. El pacto con lo real se mantiene en todo momento, lo cual no es un obstáculo para que utilice material de ficción u otro material en origen de naturaleza documental que pierde el referente y adopta un nuevo sentido. La claridad en las tramas, la transparencia del discurso especulativo, la función crítica y la precisión en lo que sería el pensamiento de Albertina Carri, la adscriben al ensayo fílmico.

6.2. Metraje encontrado

La elección del *found footage*, la de realizar una obra a partir del ensamblaje de otras, obliga necesariamente a una recontextualización entre lo que las imágenes contaban y lo que cuentan ahora después del remontaje. Carri toma una postura dialéctica de forma ortodoxa, pues los noticieros, películas de ficción y todo el material de archivo encontrado que utiliza, incluidos los anuncios publicitarios como síntoma de la cultura popular de los años 60 y 70, adquieren un cariz contrario al que tenían en origen. Sin embargo, no pierden el valor de documento de lo que aconteció, de determinados usos y costumbres de aquella época. Lo más interesante es que son imágenes capaces de hacernos acceder a nuevos puntos de vista sobre la memoria y sobre la historia personal y colectiva de Argentina.

Aunque hay algunas excepciones, la mayoría de las imágenes que utiliza Carri para componer su obra, tienen como denominador común que todas ellas se sitúan en el contexto de los hechos que narran, principalmente en las décadas de los sesenta —la acción arranca con Isidro Velázquez entre 1961 y 1967 cuando fue abatido por la policía— y de los setenta cuando se produce el golpe militar y el asesinato de los padres de Albertina. Estas imágenes, como contexto pertinente, cumplen una función retórica, en ocasiones como sinécdoques, repeticiones y metonimias. Ellas trasladan el reconocimiento y familiaridad de las imágenes hacia la ironía, el absurdo y la parodia, lo que no deja de ser un cuestionamiento de la cultura audiovisual de aquella época y, naturalmente, de ese periodo.

La aplicación de la idea del metraje encontrado encuentra un escollo respecto al audio, que no pertenece a esta categoría, al menos no en su totalidad, lo que hace, cuanto menos, particular el modelo de *found footage*. Podemos afirmar que existen dos modos, el que utiliza las imágenes tal cual, sin modificación alguna, y las que sufren una alteración a través del sonido, en este caso con la incorporación de la voz de la directora. Las primeras sirven como recontextualización pues, en palabras de Antonio Weinrichter, al "re-mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia (entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto)" (2007: 31)[10], mientras que las segundas son las que aportan al relato en primera persona el sentido de la historia que nos narra sobre Isidro Velázquez, sus padres, el cine y sus experiencias vitales.

Se podría pensar que esta forma performativa nos lleva a una ficcionalización de lo real, pero nada más alejado de esa idea. No existe ni suplantación de lo real ni una postura de desrealización sino una prevalencia de los hechos que se narran. A falta de imágenes —una de las denuncias permanente que realiza—, antes que ficcionar los hechos prefiere introducir fragmentos de otras obras que actúan como documentos de época, mezclando lo que es documental con lo que es abiertamente ficción. La distinción es tan clara que no necesitamos ningún conocimiento previo para situarnos en uno u otro plano.

[10] Una primera versión del texto de Weinrichter se puede leer en Weinrichter (2005a). Véase también Weinrichter (2005b).

Como mencionábamos a propósito de *Restos*, en la obra de Carri existe una clara denuncia sobre lo que implica la desaparición de las imágenes. La búsqueda en archivos fílmicos y las menciones a películas desaparecidas completa el discurso de una obra construida con retazos audiovisuales buscados y encontrados en archivos. Ya lo dice en un momento:

> […] reviso lo que me dejan ver coleccionistas amigos. Argentina no tiene una cinemateca nacional, por lo tanto trabajar archivos en este país es un doble desafío, al azar y al orden de unos pocos. Hago pedidos al Museo del cine, el único archivo público que hay a mano, y me paso horas viendo materiales que no sé muy bien cómo voy a usar en una obra que intenta ser un puente entre vivos y muertos, entre voces apagadas violentamente y otras supervivientes que cargaremos con esa idea de ser una voz despierta por siempre.

Además de encontrar una clara alusión a la *memoria de segunda generación*, el concepto de archivo audiovisual es relevante en la medida en que denuncia la pérdida de memoria cuando desaparece —o se destruye— material cinematográfico y a la vez evoca con las imágenes encontradas un tiempo pretérito que hay que preservar. Carri se sitúa de esta manera en lo que Weinrichter, siguiendo a Sjöberg, denomina archivo performativo:

> la imagen remontada se abre a nuevos sentidos y asociaciones que la relacionan tanto con el nuevo contexto en el que aparecen como con su relato de origen […] La nueva compilación define pues un proceso *abierto y dinámico* de transformación semántica, pulverizando la noción de archivo como depositario de una evidencia histórica fijada para instaurar lo que hemos llamado el nuevo paradigma del archivo (2009: 105).

La idea del archivo audiovisual como un almacén que acumula obras que remiten a un valor histórico se sustituye por una productividad semántica, sin que necesariamente se omita su valor de documento.

Estas imágenes son expuestas en un formato de multipantalla. La multiplicación de las escenas, aunque sean como fondo, amplifican parte de la cultura de aquellas tres décadas. No se trata de una extensión del punto de vista, que sigue siendo uno, incluso en ocasiones las imágenes que no tienen audio no nos da tiempo a poder visualizarlas, pero son el paisaje de aquellos escenarios que quedan perfectamente perfilados. En general, en las obras que hacen uso de la multipantalla el espectador no tiene la posibilidad de elegir donde fijar su atención, porque esta le viene dada por el audio, lo que no quiere decir que no se perciba el conjunto. El *collage* audiovisual se convierte de esta manera en una metáfora del valor de la imagen como documento a la vez que la de su vacuidad.

6.3. Obra del yo

La inscripción del yo es clara en *Cuatreros*. Si esta se refiere, fundamentalmente, a las categorías de la autobiografía, autorretrato, diario o cine familiar, en su caso construye

un prototipo que sin ser del todo novedoso es original en el tratamiento global al aunar diferentes formas de las obras del yo.

Como ya hemos comentado, la narración del documental se sostiene sobre la voz *off-screen* de la propia directora. Albertina Carri hace a lo largo del metraje numerosas alusiones a su padre, madre, abuela, hijo, mujer, otros familiares, amigos y a su obra cinematográfica, en definitiva a ella misma. De esta manera se convierte en la protagonista absoluta de la película.

Su particular autobiografía comienza con la obra literaria de su padre y continúa con vivencias personales. Todo lo configura como un retrato de familia, lo que resulta lógico en una autora para la que —como ha señalado Laurence Mullaly— "la familia y los lazos entre los individuos que la componen son el tema central de toda su filmografía" (2012: 165). En este retrato de familia no debemos esperar material doméstico visual, ni adscribirlo al cine doméstico, ni encontrar imágenes, ni siquiera fotográficas, que nos muestren ese entorno íntimo, sino que el relato familiar sigue siendo sonoro. En todo caso, el libro de su padre, del que lee algunos párrafos y cita en numerosas ocasiones, o las cartas de su madre que escribió a sus hijas durante su cautiverio y que vimos en *Punto impropio,* y todas las demás referencias a su actual familia, se configuran como el material que compone el retrato genealógico.

Algunos de los hechos no son explicados, ni se ahonda en ellos, pero sí se hace referencia a otras obras que los completan, especialmente a *Los rubios*, con lo que las elipsis realizadas pueden encontrar una explicación en otros textos. En ese sentido, *Cuatreros* también puede leerse como una obra transversal que atraviesa buena parte de su filmografía.

Esta obra autobiográfica se convierte en autorretrato audiovisual cuando Carri pasa de lo retrospectivo al presente. Entonces sabemos sobre su mujer, hijo y padre biológico; sobre las dificultades de la maternidad; y sobre el proceso de construir la propia película. Es una decisión autodenotativa en la que la directora nos va narrando su periplo para componer todos los datos sobre Isidro Velázquez, lo que hace que tenga que ir del presente al pasado, pero al construir la narración en un *work in progress*, con inclusión del artefacto cinematográfico en una suerte de relato metafílmico, en cómo fue obteniendo los datos que le han servido para realizar el ensayo audiovisual, entonces lo construye desde su visión del presente. Aunque el autorretrato se configura a partir de la pintura, y por tanto como imagen de uno mismo, en el audiovisual se puede construir a través del audio. Este es un caso paradigmático en la realización de un autorretrato audiovisual a través de lo oral, no hay imágenes de ella sino solo relato sonoro y fundamentalmente para narrar lo coetáneo. Para reforzar esta idea, las últimas secuencias las realiza sobre un modelo de diario con los agostos de los últimos cuatro años, desde 2013 a 2016. Lógicamente no se trata de un diario audiovisual sino de un epílogo en presente que manifiesta una visión pesimista, pero en donde encuentra la forma de cerrar su película sobre Isidro Velázquez. Incluso, en esta propuesta de autorretrato rompe con la dinámica

del metraje encontrado que había mantenido durante toda la cinta, para aparecer un instante en imagen, aunque sea fugaz y entre sombras, jugando con su hijo.

7. CONCLUSIONES

Cuatreros es una película poliédrica que abarca diferentes aspectos formales y temáticos. El que tenga como antecedente más próximo una video instalación la sitúa como una obra experimental, un cine expandido en consonancia con el arte contemporáneo donde la multipantalla, el metraje encontrado y el uso del audio permanecen dentro de esa categoría. Pero la construcción final pasa por tomar del documental performativo las claves que le permiten construir un ensayo audiovisual. De sus características encontramos en *Cuatreros* la presencia de un discurso desde un yo subjetivo que muestra sus pensamientos y rememora tiempos anteriores, como manifiesta los presentes; una argumentación que parte de hechos constatables, aunque se prioriza el pensamiento de la directora; y el hecho de que la palabra tenga un protagonismo superior a las imágenes y estas sean apropiaciones que se visualizan en multipantalla. A esto hay que sumar el carácter metafílmico que alberga la idea de hacer una película, la recopilación de datos, la mención a la elaboración de cinco guiones, las reflexiones sobre lo concerniente a la herencia familiar y su situación personal, en definitiva, el proceso de elaboración de la propia película.

Una de las principales características es la de contar en primera persona todo el relato. En ella coinciden la identidad autoral, narradora y protagonista. Desde esa posición construye un relato del yo que adopta la forma autobiográfica (mirada retrospectiva), el autorretrato (mirada coetánea) y deriva permanentemente hacia el retrato de familia y la memoria colectiva de Argentina. En estas consideraciones entra de lleno el concepto de memoria, mejor dicho de *postmemoria* o *memoria de segunda generación* porque los hechos son experimentados por los hijos de las víctimas, e incluso afiliativa porque de lo personal, de la transmisión vertical, se pasa a la horizontal que es donde se encuentra lo colectivo.

Esta idea que se produce en la película directamente desde la voz de Carri, la refuerza al mismo tiempo con la elección formal, fundamentalmente la utilización del metraje encontrado y su empleo con la multipantalla como un fondo donde se van sucediendo imágenes que nos hablan de lo cotidiano, lo político y social, que nos aproxima a la memoria colectiva, e incluso histórica de Argentina. La utilización de materiales audiovisuales de la publicidad y de noticieros le confiere a *Cuatreros* un carácter antropológico, una cápsula del tiempo en el que se encuentran historias no tan lejanas por las múltiples heridas que ha dejado. Efectivamente, la recopilación de imágenes, que se suceden en una, tres o cinco pantallas al unísono, aparecen como un fondo sobre el que se narran otras historias. Estas confluyen con el relato en primera persona de unos hechos reales que trascienden de lo individual y familiar a lo nacional, o si se prefiere de lo personal a un imaginario colectivo. Esas imágenes son documentos que como estratos

arqueológicos nos informan sobre la sociedad y una forma de administrar el poder y la cultura durante la dictadura argentina.

Podemos hablar de un doble orden narrativo. En un caso se construye a través de un audio incorporado que va acompañado de imágenes apropiadas a las que se ha quitado su sonido original para incorporar la voz de Carri que se convierte en el hilo conductor del filme. Su discurso se apoya en la digresión, de manera que le permite narrar la historia de Isidro Velázquez, las propuestas para hacer una película sobre él a partir del libro que escribió su padre y el recorrido personal para hacer finalmente *Cuatreros*.

El otro orden narrativo es el construido con las imágenes apropiadas con el sonido original sincrónico, lo que refuerza su sentido antropológico, pero al reubicarse fuera de su contexto original se abre a nuevas asociaciones de sentido. Primero porque cuestiona el tiempo en el que se construyeron —a modo de *The atomic café* (1982) de Jayne Loader, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty, que con una compilación de diferentes materiales relacionados con la guerra fría, pone en solfa, no sin un alto grado de ironía, un tiempo de manipulación—, y en segundo lugar, porque al asociarse al otro orden narrativo extrae un contraste que refuerza el discurso de uno de los temas que trata *Cuatreros*, el del valor de la imagen y su sentido como archivo de la memoria. Con ello sigue la estela que había trazado en *Restos* y parece querer volver a las dos preguntas que se hacía entonces: "¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverlas ahora el gesto desafiante?". Todas esas imágenes que se van sucediendo como un *collage*, independientemente de que muestren cómo realizar un coctel molotov o a un cura cantando, nos interrogan sobre su valor, lo que significaron y lo que valen ahora.

Los tres elementos sobre los que se construye *Cuatreros* —obra del yo, ensayo audiovisual y metraje encontrado— se atraviesan permanentemente para reforzar el discurso de la memoria. Hay un relato lineal, aunque trazado de forma errática y con múltiples digresiones, con idas y venidas, donde Carri da cuenta de la historia de Isidro Velázquez, el libro de su padre, los intentos de hacer una película, los encuentros azarosos de documentación cinematográfica sobre obras perdidas, destruidas y desconocidas, su situación personal y familiar y una crónica política del periodo de la predictadura (Isidro Velázquez), la dictadura (desaparición de personas y películas) y la postdictadura (pérdida y no reparación inmanente y trascendente). Esta parte la narra con su propia voz. En paralelo hay otra exposición donde las imágenes apropiadas tienen todo el protagonismo. Ahí, solo con el montaje y la multipantalla de las obras apropiadas, hay un discurso sobre el valor de la imagen y la memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIBERTI, F. (2014). "Las grietas del relato histórico en los límites del documental. Notas sobre *Los Rubios*". *FRAME* 10, 23-30. Disponible en línea: *http://fama2.us.es/fco/frame/frame10/estudios/2.2.pdf* [02/12/2020].

AON, L. Y GÓMEZ, L. (2012). "Entrevista a Albertina Carri y Fernando Martín Peña: 'Si hay significante, no hay pasado'". *Question* 34.1, 1-5. Disponible en línea: *https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1453* [02/12/2020].

AUMONT, J. Y MARIE, M. (1990). *Análisis del film.* Barcelona: Paidós.

BORDWELL, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica.* Barcelona: Paidós.

BRUZZI, S. (2006). *New Documentary*. London: Routledge.

CALVO DE CASTRO, P. Y MARCOS RAMOS, M. (2019). "La autorreferencialidad en el cine documental en América Latina". *Vivat Academia. Revista de Comunicación* 145, 113-128. Disponible en línea: *http://doi.org/10.15178/va.2018.145.113-128* [20/05/2021].

CARRI, A. (2005). "Los restos de mis padres aún no han aparecido". En *Catálogo Albertina Carri. Operación fracaso y el sonido recobrado*, 4. Buenos Aires: Parque de la Memoria. Disponible en línea: *https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl* [02/12/2020].

CARRI, R. (1968). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia.* Buenos Aires: Editorial Sudestads.

CATALÁ DOMENECH, J. M. (2000). "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva". *Archivos de la Filmoteca* 34.2, 78-97. Disponible en línea: *http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/323/323* [02/12/2020].

COCK PELÁEZ, A. (2012). "Los rubios (Albertina Carri, 2003, Argentina)". En *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*, 317-328. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

CONTRERAS, M. B. (2019). "Estética y ética del fragmento en *Cuatreros* (2016) de Albertina Carri". *Comunicación y medios* 39, 124-134. Disponible en línea: *DOI: https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/52962* [02/12/2020].

CUEVAS, E. (2005). "Diálogos entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica". En *Documental y Vanguardia*, J. Cerdán y M. Torreiro (eds.), 219-250. Madrid: Cátedra.

____ (2008). "Del cine doméstico al autobiográfico. Caminos de ida y vuelta". En *Cineastas frente al espejo*, G. Martín Gutiérrez (ed.), 101-120. Madrid: T&B.

FABER, S. (2011). "La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)". En *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*, P. Álvarez Blanco y T. Dorca (eds.), 101-110. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2006). "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual". *Communication & Society* 19.2, 75-105. Disponible en línea: *https://doi.org/10.15581/003* [02/12/2020].

GARIBOTTO, V. Y GÓMEZ, A. (2006). "Más allá del "formato memoria": la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri". *A Contracorriente* 3.3, 107-126. Disponible en línea: *www.ncsu.edu/project/acontracorriente* [02/12/2020].

GENETTE, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

GÓMEZ, I. (2017). "Espejos audiovisuales. Autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo". En *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Ana Casas (ed.), 13-38. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

HARDOUIN, E. (2014). "Monstruos cinematográficos en dos películas argentinas contemporáneas: *Un muro de silencio* de Lita Stantic y *Los Rubios* de Albertina Carri". *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 11. Disponible en línea: *https://doi.org/10.4000/amerika.5256* [02/12/2020].

HIRSCH, M. (1992). "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory". *Discourse* 15.2, 3-29.

____ (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

____ (2015 [2012]). *La generación de la Posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto.* Madrid: Editorial Carpe Noctem.

JARAUTA, F. (2005). "Para una filosofía del ensayo". En *El ensayo como género literario*, V. Cervera, B. Hernández y D. Adsuar (eds.), 37-42. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en línea: *http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/Cervera_Vicente_el-ensayo-como-genero-literario.pdf* [02/12/2020].

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*, 6-9. Buenos Aires: Parque de la Memoria. Disponible en línea: *https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl* [02/12/2020].

LEJEUNE, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

LÓPEZ RIERA, E. (2013). *Memoria, relato e identidad nacional en el cine argentino contemporáneo. La mirada subversiva de Albertina Carri.* Valencia: Universitat de València.

MORENO, M. (2003). "Esa rubia debilidad". *Radar*, 19 de octubre Disponible en línea: *http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html* [02/12/2020].

MULLALY, L. (2012). "Albertina Carri: cineasta de la incomodidad". *Cinémas d'Amérique latine* 20, 163-171. Disponible en línea: *https://doi.org/10.4000/cinelatino.646* [02/12/2020].

NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: UNAM.

NORA, P. (1993). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

PRIETO, J. (2020). "Autoficción y memoria colectiva: notas sobre el documental en primera persona en Argentina". *Revista Letral* 23, 24-58. Disponible en línea: *http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i23.9446* [02/12/2020].

SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI.

SCHEFER, R. (2008). "Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos". En *Historia crítica del video argentino*, J. La Ferla (coord.), 115-125. Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini / Fundación Telefónica.

VILCHES, G. (2009). *Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso. Disponible en línea: *http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/Audiovisual_de_apropiaci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a.pdf* [02/12/2020].

WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real.* Madrid: T&B.

____ (2005a). "Una forma que piensa notas sobre la tradición ensayística europea". *I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo*, 1-9. Disponible en línea: *http://www.ocec.eu/pdf/2005/weinrichter_antonio.pdf* [02/12/2020].

____ (2005b). "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". En *Documental y vanguardia*, J. Cerdán y M. Torreiro (eds.), 43-64. Madrid: Cátedra.

____ (2007). "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo". En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, A. Weinrichter (ed.), 18-48. Pamplona: Institución Príncipe de Viana [Colección Punto de Vista].

____ (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental.* Pamplona: Institución Príncipe de Viana [Colección Punto de Vista].

YOUNG, J. (2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2021
Fecha de aceptación: 28/06/2021