




Tesis de grado – Licenciatura en Artes Audiovisuales – Orientación teoría y crítica – Departamento de Artes Audiovisuales – Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata



Tema: Ensayo cinematográfico y manifestación de una subjetividad

Título: ***Cuaterros, ensayo de una subjetividad***

Rey, María Magdalena

D.N.I: 37080540

Legajo N°: 63087/8

E-mail: reymagdalena92@gmail.com

Directora de tesis: Mutchinick, Melissa

E-mail: melissamut@gmail.com



Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer profundamente a Melissa Mutchinick, directora del presente estudio, por guiarme en el proceso de escritura y análisis del mismo. Por su paciencia, dedicación, mirada crítica y conocimientos compartidos en cada encuentro y en cada acercamiento.

Gracias a la universidad pública, gratuita y laica. A la Universidad Nacional y a la ciudad de La Plata por recibirme y acogerme entre sus diagonales durante el período de cursado de mis estudios universitarios.

A Juli, Fito, Ceci y Nacha por apoyarme y acompañarme incondicionalmente en todo proyecto que elijo emprender.

Y, sobre todo, gracias infinitas a mis amistades, quienes me brindan amor genuino y fraternal en todo momento, siendo en su conjunto uno de los pilares fundamentales que me permiten, hoy en día, la entrega de la presente tesis. A ellos, porque implica, simbólicamente, la finalización de una etapa y apertura de otra/s.



Abstract

Una de las características fundamentales de la forma ensayística del cine es que permite materializar en imágenes audiovisuales ideas o pensamientos de sus realizadores. En el presente trabajo, inscripto dentro del estudio de las formas audiovisuales y modos de representación contemporáneo, planteo el análisis del modo en que la directora del film *Cuaterros* (2016), Albertina Carri, logra inscribirse como subjetividad dentro del film.

El abordaje del mismo por medio de elementos cinematográficos como la voz, los sonidos, las imágenes, el montaje, la proyección del film, la pantalla; y las relaciones que logran establecerse entre sí, nos permite identificar el modo en que opera y en que se manifiesta una subjetividad en particular. En otras palabras, el modo en que se materializa la construcción de una subjetividad en el film.

Por medio del análisis teórico reflexivo de conceptualizaciones tales como *cine ensayo*, *subjetividad*, *voz*, *pantalla*, *montaje*; comparaciones entre el abordaje de sus autores teóricos y basándome en cómo dichos elementos se vinculan en la película *Cuaterros*, propongo el acercamiento a una concepción del cine y a una forma en que la subjetividad se expresa dentro del audiovisual.

Al mismo tiempo, tomando las ideas de abertura y fragmentación, propias del cine ensayo, propongo un acercamiento al modo de producción de sentido que opera en el film, teniendo en cuenta la expresión subjetiva que lo atraviesa.



Índice

Introducción	7
Parte 1	9
Breves consideraciones sobre el ensayo cinematográfico	9
Zona fronteriza	10
Ensayo y documental	11
Inscripción de una subjetividad	13
Elementos heterogéneos y secuencias: Montaje	14
La voz autoral	18
La voz	19
Found footage	22
Montaje, archivo, video	24
El caso de <i>Cuaterros</i>	25
Albertina Carri	26
Algunos puntos en común	29
Parte 2	31
Costuras	32
Pantalla dividida, fragmentos multiplicados	35
Archivos	37

Material sonoro	39
La vida en las imágenes	41
La voz yo y subjetividad	42
Secuencia final	45
El cuerpo de Carri en la imagen	53
Parte 3: Concepción tentativa y fragmentada del mundo	56
Fragmentaciones	56
Aperturas	58
Consideraciones finales	61
Bibliografía	63
Referencias audiovisuales	67



Introducción

En el siguiente estudio se propone un abordaje crítico en torno a una tendencia del cine, la del *ensayo cinematográfico*, entendido como una modalidad expresiva y compositiva que tiene como ejes centrales la reflexión en la propia inscripción y el despliegue de una subjetividad situada y propositiva— en varios estratos de su discurso. Características intrínsecas en la representación o construcción audiovisual que problematiza los discursos sobre los hechos, sean del pasado o del presente, personales o colectivos.


El abordaje se dispara a partir de *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri, película seleccionada teniendo en cuenta las producciones contemporáneas argentinas, por la posibilidad que esta ofrece para poner en articulación las categorías de cine ensayo y subjetividad de forma analítica. Y, simultáneamente, poder intervenir en pos de una desarticulación que conlleva un particular modo de presentar una subjetividad expuesta en el discurso cinematográfico.

El film narra con la voz de la directora los acontecimientos de su propia búsqueda de la historia de Isidro Velázquez, estableciendo un puente con su historia personal, la de sus padres, la de su familia y la transformación de sus percepciones sobre el tema inicial.

Sus imágenes, casi en su totalidad, conformadas por archivos de los años ‘60 y ‘70, representan visualmente su discurso, seleccionadas para poner en tensión los relatos audiovisuales del pasado y como estos repercuten actualmente. Son imágenes que le permiten a Carri materializar y conformar, una vez más, la memoria.

Cuaterros se desenvuelve *entre* una historia personal y una colectiva. Estas dos esferas se integran, entrecruzan y ligan infinitamente. Las historias personales están atravesadas por procesos culturales, sociales, políticos de un período histórico; integradas a la historia de carácter público. Se narra desde un presente que se remonta a un pasado en primera persona y a un pasado histórico común al mismo tiempo.

Cuaterros invita al espectador a dialogar y reflexionar junto al desarrollo del film y lo hace desde los procedimientos que lo componen como tal. Nos hace cómplices de su cuaterismo de imágenes, apropiadas y vueltas a mostrar, montadas en una versión personal de los hechos. Nos invita a *resistir*, creando y desplegando estrategias discursivas que en este texto convoco a analizar en conjunto.



En la primera parte del presente estudio, me propongo desarrollar las categorías teóricas que considero como marco para poder desplegar el funcionamiento de los procesos de significación en *Cuaterros*; comparando y vinculando estas nociones entre varios y varias autoras. Conformaré, entonces, un marco conceptual y contextual en base a las categorías de *ensayo cinematográfico*, *subjetividad*, *montaje*, *voz* y *found footage*.

En la segunda, realizaré un análisis crítico-reflexivo del film, tomando las consideraciones conceptuales desarrolladas en la primera parte, a modo que me permitan hacer mi propio camino en la interpretación reflexiva del film.

En la tercera parte abordaré ciertos puntos en común compartidos por las nociones de *ensayo cinematográfico*, *montaje* y *subjetividad*, puestos en relación no sólo en base a la película *Cuaterros*, sino y sobre todo a la concepción de mundo, de sujeto y de cine que proponen.

A modo de cierre, recogeré el propósito de este trabajo de tesis en algunas consideraciones finales.

Parte 1

Breves consideraciones sobre el ensayo cinematográfico


Tomo, en principio, la idea de la forma ensayística del cine según los aportes de un grupo de teóricos -congregados en un libro de título homónimo- "*La forma que piensa*". Allí, plantean que cada vez, esta forma del ensayo se reinventa, no existe previamente ni tiene "normas" establecidas para crearse; lo único constante e intrínseco en ella es que su modo de conformación se relaciona directamente con el modo en que el montaje opera en la obra. Los pensamientos, así como las reflexiones, las percepciones e interpretaciones se producen en nuestra mente de manera fragmentada.

Ya Hans Richter, en 1940, consideraba que una nueva forma del cine documental, vinculada por Antonio Weinrichter al cine ensayístico, persigue la materialización de ideas, pensamientos e imaginación; en otras palabras, busca representar, darle forma audiovisual a un concepto. Para ello, puede acudir a todos aquellos medios expresivos que necesite, que lo configuren conceptualmente, que le permitan construirlo.

Asentada en una lectura analítica de *La Forma que Piensa* y en su intento de definir al film ensayo, Laura Rascaroli identifica dos marcas primarias de la forma: la reflexividad y la subjetividad, que lo diferencian de otras producciones audiovisuales. Tiene en cuenta para ello, aquellos compromisos textuales del director o directora con el espectador: la intención de compartir con este sus contemplaciones personales. Sostiene que un ensayo es la expresión de una reflexión personal y crítica acerca de un problema, procedente de una voz autoral singular.

Considera que esta "voz"¹ autoral aborda la cuestión del sujeto, que intenta ofrecer una reflexión personal, en profundidad y productora de pensamiento. El sujeto-enunciador del ensayo usualmente no disimula que es el/la director/a del film, pudiendo permanecer como *voz-over* o aparecer físicamente dentro del texto. La enunciación es intencionada, personal e individual (en contraposición a como suele ocurrir en los documentales tradicionales, que es social y colectiva).

¹ Laura Rascaroli utiliza el término "voz" como una metáfora para la subjetividad del autor, y no como "voz-over" (a pesar de que la voz-over puede ser uno de los medios para expresar dicho punto de vista personal y subjetivo).



El sujeto-enunciador apela directamente al espectador e intenta establecer un diálogo con él. El "yo" del film ensayo implica particularmente la inscripción de un "tú", de un espectador encarnado, singular, que se involucre y produzca reflexión a propósito del desarrollo filmico. (Rascaroli, 2007: 5)

Aún en búsqueda de una materialización o concreción cinematográfica de pensamientos o ideas, el film ensayo al mismo tiempo dispara preguntas, líneas de pensamiento, sin ofrecer respuestas precisas, habilitando a que, en cambio, surjan del proceso de pensamiento que lleva adelante la posición del espectador encarnado. (Rascaroli, 2007)


La figura y cuerpo físico de este espectador encarnado es central ya que se trata de ese espacio en el cual resonarán los eslabones de pensamiento que va desarrollando y proponiendo el sujeto-enunciador en el film mediante, generalmente, su voz-yo. El sujeto-enunciador usa su voz-yo buscando aproximarse lo más posible al oído del espectador, rodearlo y así provocar su identificación, como si se tratase de su propia voz. (Chion, 2004: 57)

Las significaciones que propone el film-ensayo se construyen por medio de este diálogo entre el rol del espectador (interpelado por el ensayista buscando movilizar su subjetividad) y el del sujeto-ensayista (quien usa la primera persona y la proximidad de la voz para acercarse al espectador). Es específicamente la voz el medio conector que entabla la interlocución entre las partes.

Simultáneamente a la producción de esta relación dialógica, se crea la abertura de múltiples sentidos en el film. Al respecto, Rascaroli considera que más que responder a todas las preguntas que despierta y devolver un argumento completo y "cerrado", la retórica del ensayo suscita problemas e interroga al espectador; en lugar de guiarlo a través respuestas emocionales e intelectuales, incentiva a comprometerse individualmente con el film y a reflexionar acerca de la misma cuestión que está queriendo manifestar el autor. En otras palabras, cada espectador singular es interpelado a interactuar con la textualidad cinematográfica.

Zona fronteriza

En tanto categoría, Laura Rascaroli considera que el cine-ensayo es un género, distanciándose de los planteamientos formulados en *La forma que piensa*, donde ciertos teóricos como Weinrichter enuncian que se trata de un *modo* o *tendencia* (Weinrichter, 2007: 13) que ciertos films adoptan



parcialmente, pudiendo considerarse en otros contextos genéricos. Considero más apropiado pensar la noción del término como una *modalidad* del discurso audiovisual, que lo atraviesa transversalmente y, depende el caso, en ciertas partes o segmentos del mismo; más que como una serie de convenciones o características que deben presentarse en el film para que esté dentro de tal o cual clasificación genérica (considerando, igualmente, al género como un constructo socio-histórico, político y estético).

La forma del cine-ensayo se trata de una “categoría demasiado abierta” como para poder englobarla o delimitarla en la categoría de género. La forma ensayo rebasa la tradición documental, es más amplio (Weinrichter, 2007: 24). Ubicado entonces, en una zona de cruce, mezcla o margen; en un *entre* categorías genéricas fuertemente establecidas y desarrolladas como el documental o la ficción, Weinrichter no sólo subraya su condición *fronteriza*, sino que lo analiza dentro de la noción global del cine de no-ficción. El cine de no ficción, propio del cine moderno, al permitir diversas formas híbridas, acoge a la categoría de ensayo cinematográfico (Weinrichter, 2005a: 59).

Es así como la forma ensayística del cine tuvo lugar, inicialmente, en la confluencia entre cine documental y experimental propia de las vanguardias europeas de principio de siglo XX; para luego revitalizarse con el uso del video en la década del 60. Según Weinrichter, desde ese tiempo hasta esta parte, el ensayo incorpora del video tanto el *soporte* como la *tradicón diversa* (que proviene del video-arte): es en este punto donde confluyen las tradiciones tanto de la institución artística como del cine factual² (Weinrichter, 2007: 26).

Ensayo y documental

Antonio Weinrichter plantea ciertas características disímiles entre documental y ensayo -mientras aborda, desarrolla e intenta definir la noción de *no-ficción-* y observa que la propuesta de los documentales reflexivos³ presenta una auto-reflexión del propio medio, convirtiéndose estos en meta-documentales (documentales que ponen en primer lugar sus propios procesos de producción de

² Factual: de los hechos o relacionado con ellos.

³ Categorización propuesta por Nichols, Bill (2001) en “¿Qué tipos de documentales hay?”, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

sentido). En cambio, en los ensayos, la reflexividad se enfoca exclusivamente hacia el interior del texto; proponiendo ciertas reflexiones y discutiendo ideas.


Generalmente, el documental tiene una cualidad referencial, evidencial. Sin embargo, el modo performativo⁴ del mismo busca desviarse de ese cometido, buscando en cambio subrayar los aspectos subjetivos de todo discurso, y dando un mayor énfasis a “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Weinrichter, 2005a: 49).

El modo performativo, además de mostrar el proceso de construcción y de producción de sentido (propias del modo reflexivo), despliega una *subjetividad*, es decir, la *inscripción de un yo*, como una performance (Weinrichter, 2005a: 51). En vínculo con esta categoría de documental planteada, en el ensayo cinematográfico la subjetividad del o la cineasta es clave debido a que tiene lugar en el centro del discurso: funciona de base a partir de la cual se dispara la argumentación audiovisual.

Según Michael Renov, la subjetividad en el modo performativo cumple la función de filtro a través del cual lo Real entra en el discurso, con el fin de convertirse en conocimiento encarnado dentro del film. Por su parte, Bill Nichols sostiene que hacer hincapié en lo subjetivo disminuye la cualidad *referencial* del documental como fuente de conocimiento de la realidad (Weinrichter, 2005a: 54). Podemos entonces aventurar que la referencialidad en el ensayo es menor que en el documental tradicional, siendo contrarias en proporción: al incrementar la subjetividad, disminuye la referencialidad. Esto sucede porque la verdad construida por la subjetividad involucra intereses contrapuestos, inclusive los del propio o propia cineasta; que no pueden solamente relacionarse con el conocimiento de la realidad: también se mezclan las percepciones, las experiencias, los pensamientos sobre algo o un tema.

Otro aspecto en el estudio del modo performativo se adscribe a los estudios de género ya que conduce a privilegiar aquellos “textos en los que el documentalista habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural, o a un colectivo perseguido” (Weinrichter, 2005a: 53). Sin embargo, Weinrichter diferencia al ensayo del documental performativo, cuando sostiene que “performativo no equivale a ensayístico (es condición pero no suficiente) porque hablar desde la

⁴ “El llamado documental performativo (modalidad de representación documental que cobró forma en los 80s y 90s) se plantea a partir de una narración subjetiva que privilegia la autorreflexión de quien realiza el documento mediante la interacción/ negociación con quienes colabora a medida que la película tiene lugar. El recurso del testimonio oral, como sujeto de enunciación o al cual se escucha, adquiere aquí una dimensión relacional que irrumpe con las pretensiones de autoría y autoridad de los constructos documentales dominantes”. En *Subtramas*. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas. Un proyecto de Diego del Pozo, Montse Romaní y Virginia Villaplana. Disponible online en: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>.



subjetividad no equivale a establecer una reflexión y a construir un discurso en el que el ensayista tenga la última palabra” (Weinrichter, 2005a: 97). En este sentido, el ensayo audiovisual no solo tiene que tratarse de un cine en primera persona (donde se pone en primer plano la subjetividad del director) sino que debe construir una *reflexión* (que puede, por supuesto, estar basada en un proceso o experiencia vital del realizador) siempre en base a *argumentaciones* o a una *estrategia discursiva*, que siempre es distinta, siempre es propia de cada forma ensayística.


Inscripción de una subjetividad

La noción de *documentales subjetivos* (o de *introspección*) agrupa un tipo de documentales que salen de los supuestos epistemológicos del género documental tradicional (particularidad que comparten, de cierto modo, con el modo ensayístico del cine). Los documentales subjetivos tienen la particularidad de registrar la realidad desde el “yo”, haciendo manifiesto que el referente es construido por un sujeto particular (Kriger, 2007: 34). Se enfrentan, entonces, a la pretendida “verdad” objetiva de los documentales tradicionales.

En este caso, donde la subjetividad adquiere un rol protagónico, se “resigna la imposición de certezas para dedicarse a registrar el proceso complejo a través del cual se construye un relato acerca de la realidad” (Kriger, 2007: 35). Al referente, objeto o tema del cual se habla se le adjudica la historia personal del o la realizadora, mezclándose con sus deseos y emociones. Son puestos en juego elementos autobiográficos que, entretejidos de diversas formas con los objetos o situaciones que muestra, logra asociarse con la vida del espectador en su lectura.

En palabras de Leonor Arfuch, “hay una tensión –y hasta podría decirse, una pasión- del documental por lo subjetivo, la propia biografía o el entorno familiar, el propio cuerpo, la búsqueda, si no de raíces, de huellas, tanto de antecesores como de contemporáneos, de quienes nos precedieron – o nos acompañaron- dejando marcas tangibles e intangibles” (Arfuch, 2014: 132).

Aún situado en los límites genéricos, el cine-ensayo, con el objetivo de implicar al espectador en el discurso, interpellarlo y hacerlo partícipe, coincide en este sentido con el documental subjetivo. Se establece, en ambos, una relación dialógica con sus espectadores. Otra característica que el ensayo toma de este tipo de documentales, es que no solo habla de sí mismo (por eso supera las nociones de



autobiografía y modo performativo del documental): a partir de su propia subjetividad, el realizador se propone materializar el proceso de sus pensamientos acerca del *mundo*. Ya no es un discurso sobre el *yo*, sino desde el *yo* hacia la interpretación subjetiva de un mundo.

Los y las directores/as de documentales subjetivos se asumen como sujetos de la acción y como sujetos de la búsqueda. Van recorriendo en sus discursos, sin intención de ocultarlos, los procesos de la búsqueda en la medida en que van, al mismo tiempo, construyendo el objeto de esa búsqueda. “Sin tomar distancia del objeto de investigación, entienden que hay mucho de ellos en ese objeto y que, por eso, se hace necesario explicitar las motivaciones y prejuicios que los guiaron” (Kriger, 2007: 37).


En los documentales subjetivos, el uso de la *voz over* del o la realizadora es la que estructura los relatos, mostrando “la cocina” del trabajo creativo. En cambio, en el modo ensayístico, tomando las consideraciones de Christa Blümlinger, esta estructura tiene lugar en las operaciones del montaje; siendo considerada la *voz over* un elemento dentro de la misma. La estructura de un ensayo se enfrenta a la convención de la cronología y la continuidad; intentando constituir su coherencia a partir de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias entre elementos homólogos (Blümlinger, 2007: 55).

Elementos heterogéneos y secuencias: Montaje

Tal como lo expresa Weinrichter en *Subjetividad, Impostura, Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre*,

“un diferente encadenamiento entre planos y bloques, una jerarquía distinta entre texto e imagen (donde posee mayor prerrogativa el texto verbal, la palabra), guiado todo por una estrategia discursiva subjetiva y no por la causalidad narrativa: estos serían los elementos del cine-ensayo”
(Weinrichter, 1998: 114-115).

Se puede comprender, entonces, el particular modo que el cine puede adoptar, a diferencia del ensayo literario, en tanto multiplicidad discursiva por medio del comentario verbal, la imagen y el montaje, siendo este último donde reside el potencial ensayístico del cine. El teórico propone llamar *montaje*




de proposiciones al ensamble entre planos, la imagen y la banda de sonido que sigan una “continuidad de lógica discursiva” (diferente, por cierto, a la “continuidad espacial, temporal y de causalidad dramática” propia del montaje narrativo clásico). El montaje de proposiciones permite desplazarse con fluidez sobre el espacio y el tiempo al recurrir al tipo de imágenes o materiales expresivos que considere para “construir el hilo de una progresión mental” (Weinrichter, 2005a: 93) logrando materializar el devenir de los pensamientos, tal y como se presentan en nuestra mente.

En el cine, las ideas se materializan, siguiendo a Gilles Deleuze, por medio de la creación de bloques de movimiento-duración que inventa el o la cineasta. Estas son las materialidades que conforman el cine, con la que cuentan historias; sosteniendo también que esta idea de creación nace de una *necesidad* de materializar las ideas en un formato específico.

Un film entonces, se compone por bloques de espacio-tiempo. Se tratan de fragmentos, de secuencias, de bloques de sentido que, aunque pueden funcionar de forma separada, también están vinculados con los bloques que preceden o suceden, logrando una lectura abarcativa del film, la conjunción del proceso de significación. El montaje tiene principal protagonismo en esta tarea. Es, a gran escala, el elemento rector, estructurador, transversal, que une, cose, pega, vincula.

Teniendo en cuenta otro modo de categorizar al montaje, denominado *a distancia* por Artavazd Pelechian, se refiere a aquel que, dentro de un bloque o secuencia, mantiene “alejados dos planos que hacen sentido, comunica su tensión y hace que se hablen a través de toda la cadena de planos que los unen” (Niney, 2009: 86), como si fuera una vibración que se propaga. El montaje a distancias, entonces, propone un desencadenamiento de planos *entre* dos planos, que igualmente entre estos dos polos se dispone una retroacción, es decir, un “efecto de retorno que cierra la secuencia o la película sobre sí misma” (Niney, 2009: 87). Como si fuera circular, la conceptualización sobre montaje que propone Pelechian, puede utilizarse tanto para analizar una película completa o ciertos bloques de la misma, ya que cada fragmento logra condensar el todo. En el apartado “Costuras” de la segunda parte del presente análisis, retomaré esta conceptualización para analizar *Cuatreros*, de modo que ciertos elementos visuales utilizados en el film, permiten la construcción de una lógica de lectura y visualización circular en la película.

Por su parte, Jacques Rancière, al pensar el montaje, diferencia el montaje dialéctico del montaje simbólico. El primero, que acerca fragmentos heterogéneos y asocia incompatibles, genera un efecto de *choque* que produce un nuevo elemento. Es decir, del encuentro de dos elementos heterogéneos, del choque, se genera un tercer elemento.



En el caso del montaje simbólico, aun poniendo en relación elementos heterogéneos, esta lógica se invierte: busca establecer entre los elementos disímiles una familiaridad, algo en común, donde se pone el acento en la posibilidad de reunirlos mediante una metáfora. Esta categoría basada en la cualidad metafórica del montaje, busca demostrar la co-pertenencia que existe entre los elementos heterogéneos. En el segundo apartado del presente escrito, al analizar reflexivamente *Cuatreros*, utilizaré esta última proposición teórica que hace Rancière para desarrollar el tipo de asociaciones que se producen entre los elementos de la película ya que la encuentro más adecuada debido a su carácter metafórico y no de choque (“Costuras”, página 34).


Rancière denomina frase-imagen a las unidades del texto filmico, a los elementos heterogéneos que se ponen en relación –simbólica o dialéctica- con otros. Podríamos decir, entonces, que lo que Deleuze llama bloques de espacio-tiempo poseen en su interior, en el *entre* su inicio y fin, unidades de frase-imagen que se vinculan y permiten el desarrollo de los mismos. La potencia estética de la frase-imagen se basa en la combinación de opuestos (Rancière, 2011: 71).

Tan heterogéneos pueden ser los elementos que, respecto a las imágenes, éstas pueden grabarse o tomarse de diversos formatos o soportes. Los films que emplean material de archivo y que suelen vincularse al ensayo cinematográfico, muchas veces utilizan imágenes de video. En la imagen de video -al igual que la televisiva, se trata de una *imagen electrónica*⁵- se ofrece como “*señal eléctrica codificada o punto de un barrido de una trama electrónica*” (Dubois, 2000: 14).

Al ser transmitida a través de una señal que opera en forma de barrido, se diferencia de la filmica en tanto no posee cuerpo ni consistencia. En éste sentido, el artista Harun Farocki considera que, “*al hacer el montaje de un filme uno ve sólo un cuadro, pero al hacer el mismo trabajo con el video se ven siempre dos: la imagen ya montada y la visión anticipada de la próxima*” (Farocki, 2004: 213).

La proliferación de imágenes de video generó una superabundancia de imágenes, debido a una democratización de cámaras compactas, que permitían grabar imágenes caseras a bajo costo. El boom de las imágenes de video se dio en la década del 60, junto al formato televisivo, renovando el concepto de tiempo en la representación y habilitando una estética de la fragmentación (sea porque intrínsecamente son una señal fragmentada, sea por la transmisión de las mismas imágenes en múltiples pantallas). Hicieron que el tiempo se experimentara distinto: “se fragmenta de modo que pueden detectarse y crearse tiempos particulares que se superponen unos a otros y que sirven tanto

⁵Para mayor profundidad, véase Dubois, Philippe (2000) “Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general”. *Video, cine, Godard*. Buenos Aires, Libro del Rojas, Universidad de Buenos Aires (UBA).



para conjuntar visualidades dispersas, como para otorgar nuevos significados a conjuntos visuales estáticos” (Català, 2004: 91).

Farocki desarrolla el concepto de un tipo de montaje, “el montaje flexible”, que conlleva una nueva experiencia en tanto tiempo y modo de visualización de las imágenes. Al analizar el formato que escogió para sus instalaciones de video *Ojo / Máquina I, II y III* (2001, 2002, 2003 respectivamente) describe las características que posee una doble o múltiple proyección: “*se ponen en juego tanto la sucesión como la simultaneidad, tanto la relación de una imagen con la siguiente como también con la imagen vecina*”. En estos casos, se trata de imágenes electrónicas proyectadas en dos monitores. Él considera que este montaje se da en la comparación de dos imágenes: al presentarse simultáneamente, el espectador puede elegir cómo relacionarlas e, incluso, puede interrumpir el flujo de imágenes (Farocki, 2004: 209). Esta conceptualización nos servirá más adelante para aproximarnos a *Cuaterros* tanto desde un punto de vista visual, como sonoro. En el apartado Montaje sonoro de la segunda parte, amplió la noción y el análisis; retomándola en la tercera parte, cuando abordo la división de la pantalla en varias imágenes.

En todas estas categorías desplegadas, es el montaje el factor encargado de establecer relaciones entre los elementos que se reúnen; y logra, como un todo, convertirse en un componente primordial en la creación de sentido del film. En el *modo ensayístico*, se trata del factor que propicia la reflexión sobre las posibilidades de la representación y lo hace en tanto mecanismo de poder que allí se ejerce. El montaje basado en el encadenamiento entre elementos disímiles y bloques está dirigido, para Weinrichter, por un orden más bien asociativo y metafórico, que favorece la *dialéctica entre materiales* que permite la construcción de una *imagen pensante*. Así como para Rancière, el *montaje simbólico* también permite que heterogéneos convivan y produzcan sentido.

Entre estos materiales propios del modo ensayístico que entran en tensión y discuten, es el comentario verbal el que suele reflejar la propia conciencia reflexiva del o la autora, adquiriendo la palabra un rol primordial que permite la reflexión en primera persona.

La voz autoral


Como hemos desarrollado, el cine permite expresar la subjetividad autoral en diferentes niveles discursivos -imagen, palabra, títulos, música-. La localización de la “voz” de la realizadora en el film de ensayo, singular y situada, está marcada por las *trazas* de subjetividad. Estas trazas subjetivas conforman las marcas enunciativas que construyen todo texto filmico, son *mediaciones* de expresión del sujeto (que pueden ser a través de la voz, el cuerpo, la experiencia, la palabra, la imagen).

De igual modo al que propone Weinrichter, en el cual es la voz el elemento que logra materializar una subjetividad y, al mismo tiempo, atraviesa y guía el montaje, otras autoras expresan que “la subjetividad, cuya experiencia está puesta en juego en la escritura, se identifica autobiográficamente con el autor-director y se ancla en la voz que organiza, desde la banda sonora, el fluir visual” (Bettendorff & Wolkowicz, 2015: 59).

Aquellas elecciones subjetivas que realiza el o la cineasta, por ejemplo, sobre el orden de los acontecimientos en el relato o la elección de los fragmentos visuales que se disponen en el film constituyen el montaje. Bettendorff y Wolkowicz la llaman “voz rectora”. Esta definición de voz se separa de la voz narrativa, o de la voz over, o voz-yo; para referirse más bien a una cuestión autoral, a la voz que expresa el poder.

La representación de una realidad en el cine ensayo se expresa mediante una *subjetividad autoreflexiva*, a través de la cual el ensayista desarrolla sus consideraciones acerca del mundo (Blümlinger, 2007: 55). Estas líneas de reflexión personal que despliega el autor reclaman ser compartida o rechazada por el espectador. En este sentido, la declarada subjetividad de los realizadores en los films ensayísticos, presente sobre todo en el uso de la voz, ofrece la posibilidad de establecer un diálogo con el espectador: la opacidad de las trazas subjetivas permiten la interlocución y, por ello, un cierto compromiso al mirar el film, dando lugar a una mirada política, que busca generar reflexiones sobre aquello que se habla.

Es que la imagen no es solamente visual, sino también (en su acepción clásica) la imagen como idea, la imagen del mundo, la imagen que tenemos de nosotros mismos y de los otros, la imagen del imaginario - sea del “imaginario social” (idea, valores, tradiciones compartidas) o de “identificación



imaginaria” (ser como...). Todas estas imágenes “confluyen en la configuración de las subjetividades, en sus acentos individuales y colectivos” (Arfuch, 2006: 2).


Sostiene Arfuch, que la *subjetividad moderna* contiene en su interior, como condición, la distinción entre lo público y lo privado, tratándose de un mundo interior (la esfera íntima, propia, personal) que debe abrirse a la mirada de los demás para existir, pero que, a la vez, debe interiorizar la ajenidad del mundo, apropiarse de las tramas comunes de significación.

En vínculo con el discurso audiovisual ensayístico, la subjetividad se va desplegando en el film y posee la particularidad de ser dinámica, en constante transformación y constante proceso de construcción, vinculando el yo con el exterior: el mundo. En este sentido se distancia de los films auto-biográficos, donde los realizadores o realizadoras reflexionan subjetivamente desde el yo hacia el yo. El montaje es el componente que tiene la tarea de combinar los elementos, de darle lugar a la subjetividad para desplegarse; funcionando como un mecanismo articulador. La subjetividad en el cine ensayo se con-forma en cada film, volviéndose transversal, inherente al efecto discursivo que se desarrolla.

La voz

Un concepto fundamental, materia prima del encuentro entre cine y ensayo, es la voz. Toda voz tiene como fuente u origen un cuerpo que la emite. Sin el cuerpo, su “envase”, esta voz no podría existir. Cuando hablamos, nuestro cuerpo produce los sonidos.

En su artículo *La voz femenina* (2006), Shohini Chaudhuri retoma ciertas consideraciones y conceptos que plantea Kaja Silverman en su libro *El espejo acústico* (1988). Chaudhuri se pregunta por la existencia de una *voz femenina* y su posibilidad de definición, siendo esta voz propia de mujeres, escritoras y artistas; diferenciándose de la expresión de los hombres. El concepto de *voz femenina* fue explorado previamente por Silverman, quien considera que la crítica cinematográfica feminista se ha limitado a estudiar la banda de imagen, sobre todo en las formas en las que la mujer es construida como un objeto de la mirada masculina. Es por esto que Silverman extiende su análisis a la banda de sonido y, aunque profundiza en las formas en que el cine narrativo clásico está obsesionado con los sonidos producidos por el cuerpo femenino, puede extenderse, como desarrollaremos, a una práctica ensayística del cine.




Teniendo en cuenta que el cine funde las bandas de imagen y de sonido, que se construye audiovisualmente; en general, en el cine narrativo clásico, la voz se sincroniza al cuerpo emisor, con el propósito de generar efectos de realismo. Sin embargo, en las prácticas audiovisuales existen también otros usos de la voz, que generan un distanciamiento a esos efectos. Uno de ellos, el caso de la *voz-off*, se da cuando un personaje ficcional es escuchado fuera de cuadro mientras continúa ocupando el espacio de la diégesis⁶, sea o no su voz sincronizada con su imagen. En cambio, el sonido ‘no diegético’ proviene de una fuente externa a la historia: por ejemplo, la banda sonora agregada o la *voz-over*. La *voz-over* es otro uso no realista de la voz. Se trata de una excepción a la regla de la sincronización ya que suele, en general, ser escuchada por la audiencia como una voz des-corporeizada, sin un cuerpo presente en la imagen al cual anclarla. Las voces-over suelen habitar una locación temporal y espacial ligeramente distinta a la del espacio de la diégesis (Chaudhuri, 2006: 8), estando “por encima” (*over*) de la banda de imágenes. Suelen ser voces autobiográficas y confesionales. La voz percibida y mostrada como des-corporeizada posee una visión y audición omnisciente y se asocia a las mismas propiedades trascendentales (de visión, de escucha y de habla) de la instancia enunciativa.

Por su parte, Michel Chion en su libro “*La voz en el cine*” (2004) define la *voz-yo* como una voz que narra y al mismo tiempo está separada visualmente de su cuerpo de origen, semejante a la *voz over* des-corporeizada que propone Chaudhuri. La identidad de la *voz-yo* de Chion no consiste únicamente en la utilización de la primera persona del singular, sino que “se trata sobre todo de un cierto modo de resonar y de ocupar el espacio, de una determinada proximidad con respecto al oído del espectador, de una determinada manera de rodearlo y de provocar su identificación” (Chion, 2004: 57). Deberá entonces, la *voz-yo*, repercutir dentro del espectador para que éste la perciba como su propia voz.

Chion sostiene que las *voces en off* refieren a todas las voces acusmáticas⁷, voces sin cuerpo que comentan, narran y suscitan la evocación del pasado en las películas. Aquellas voces denominadas “*sin cuerpo*” son situadas temporalmente fuera del cuerpo, separadas del cuerpo de origen, ocultándolo de su visualización (Chion, 2004: 57). Sin embargo, siguiendo con el autor, una *voz-yo* no es lo mismo que una voz de narrador en *off*. La *voz-yo* debe ser en sí misma su propio espacio, dejar de ser la voz de un sujeto (con el que se identifica el espectador) para ser una voz-objeto, que

⁶ La diégesis se trata de un espacio virtual construido por el film. Posee rasgos audibles y visibles (Doane, 1976). Designa elementos pertenecientes al mundo ficticio narrativo. Se dice que el sonido del film es ‘diegético’ cuando su fuente está representada dentro del universo del relato (Chaudhuri, 2006: 9)

⁷ Michel Chion en *La voz en el cine* (2004) ha llamado voz acusmática a la cual su sonido se siente pero no se ve la fuente de origen, contraria a la voz visualizada (Chion 2004: 31).



se perciba como un cuerpo en un espacio: la voz-yo conforma un punto de vista creado desde el sonido ya que es la que presenta el conocimiento sobre algo y el deseo del sujeto que habla (Chion, 2004: 64). Como desarrollaré más adelante, en *Cuatreros* la voz-yo de la directora se presenta, también, como voz over, acusmática: sobre las imágenes. Por el contrario a lo que sucede en el caso de la película, puede suceder que la voz-over sea corporizada: esto es, cuando el personaje al que pertenece la voz aparece en pantalla.

Los usos de la voz en el cine ensayo son desarrollados por Karl Sierek, en base al “*pneuma*”: aliento, soplo, respiración. El autor considera que nuestra voz nos resulta más cercana que nuestra propia imagen. Se trata de un signo altamente individualizado de la corporalidad del ser humano que es responsable de una película. La voz del autor en la película, se parece más bien a una huella dactilar, indicial; ya que el hablante firma la imagen con la voz y es secundario si se trata *realmente* de su propia voz ya que a menudo el oyente se la atribuye en el proceso de significación.

La voz tiene la particularidad de despegarse, abandonar el cuerpo del hablante muy fácilmente. Cuando se habla, el o la hablante, le otorgan una apariencia subjetiva a aquello que es dicho. Quien habla en un film, en vez de operar con imágenes, opera con *conceptos*. La voz cobra importancia porque, acompañada de imágenes, se transforma en uno de los dos *discursos* más poderosos de un film: aquel que narra con los sonidos. No se desprende de la banda de imágenes, sino que el uso de la voz le otorga a las imágenes en movimiento determinadas direcciones, caminos y tendencias; dirigiendo las construcciones de sentido desde un lugar apartado pero desde el cual es capaz de abarcarlo todo, más allá de las imágenes visuales (Sierek, 2007: 179).

La voz permite guiar la experiencia personal del yo de la narración oral a través de un espacio al que ella no pertenece (las imágenes); siendo un recurso muy utilizado en los ensayos audiovisuales. Como abordaremos en el siguiente apartado, en el film *Cuatreros*, al poner en un lugar central del film su propia voz, la directora establece relaciones dialécticas con las imágenes, que no la muestran, pero que en su enlace construyen un discurso audiovisual desde un yo muy marcado, haciendo referencia a sus propias concepciones y vivencias. Retomando el concepto de *pneuma* (Sierek), la voz de la autora es el elemento en *Cuatreros* que posee mayor potencial de relación con la corporalidad de Carri en materia audiovisual, debido a la característica de proximidad que tiene una voz con el cuerpo que la emana.

Found Footage


La forma ensayística “alcanza su máximo potencial en el cine de remontaje o *found footage*” (Weinrichter, 2005: 93) ya que, cuanto mayor distancia haya entre los elementos que se vinculan, mayor potencia tendrá el encuentro entre estos elementos.

En un apartado de *Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre*, Antonio Weinrichter define al *found footage* (en español: “metraje encontrado”) como un “cine que mira imágenes”, un término que “designa una corriente del cine experimental que se caracteriza por la apropiación, reciclaje, manipulación y remontaje o desmontaje de fragmentos de metraje ajenos para los fines más diversos” (Weinrichter, 1998: 120). El *found footage*, no solo permite reciclar imágenes del pasado, sino que las re-contextualiza. Debido a su práctica *fronteriza* (según su utilización puede ser técnica, temática o género de una película), el *found footage* entra en estrecho vínculo con el cine ensayo ya que se trata de una operación que tiene la potencia de ofrecer la restitución de imágenes del pasado, interrogando al material y a la representación de la historia que contienen. Logra establecer, de algún modo, una crítica de cine o de las imágenes.

El elemento expresivo que el *found footage* recupera a fondo es el montaje, sobre todo la práctica de “la suma de imágenes para crear una nueva imagen”, para, de forma más amplia, (re)pensar la historia del cine (Weinrichter, 1998: 122). Como un desmontaje de la historia oficial, y un posterior re-montaje en versión del o la cineasta. La utilización de *found footage* anima la aparición de una nueva sensibilidad de lectura respecto a las imágenes de un mundo pasado, signos de nuestra historia común.

Weinrichter considera que el *found footage* se trata de una actividad *subversiva* (Weinrichter, 2005: 80) por dos motivos: por un lado, el interés político que suele animarla; por otro, porque *desvía* el sentido de los materiales que utiliza, atentando contra el principio de veracidad del documental.

El material de *found footage* es considerado generalmente periférico debido a su amplitud, diversidad y variedad de fuentes. Puede provenir de géneros como noticieros, films educativos, institucionales, de propaganda, pornográficos, amateurs, familiares, etnográficos; y/o tener diversos formatos como 8mm, súper 8, 16mm, 91/2mm. Paula Félix-Didier en su artículo *Sin techo ni ley: films “huérfanos, archivos y found footage”* (2010), considera que los films realizados a partir de “metraje encontrado” o *found footage* como materia prima, “son el fruto de un encuentro buscado o fortuito entre imágenes



preexistentes y la mirada del artista que las recompone y reapropia” (Félix-Didier 2010: 107) al descontextualizarlas y/o recontextualizarlas.

Félix-Didier además, desarrolla una definición y marco histórico del término “films huérfanos” (*orphan films*), popularizado hacia la década del ’90. Se trata de “una metáfora para hablar de la preservación de la memoria audiovisual y referirse a esos materiales que por diversas razones quedaban fuera de los programas de rescate y restauración abiertos por las nuevas tecnologías digitales” (Félix-Didier, 2010: 108). El creciente interés por la preservación de estos films ha permitido considerar a los archivos como espacios vivos de creación, habitados por muchas posibilidades. La recuperación de estas imágenes propone una nueva reconsideración del pasado audiovisual como forma de activismo y fuente de reflexión crítica. Félix-Didier observa que cada vez en más espacios como festivales, salas alternativas, museos y galerías reaparecen reapropiadas, recicladas y resignificadas estas imágenes. El término *films huérfanos* involucra todo material olvidado y marginado, “abandonado por sus padres” (sean productores, directores o titulares de derechos de propiedad intelectual) (Félix-Didier, 2010: 109) y es utilizado desde principios de la década del 90 por archivistas audiovisuales.

Las imágenes “huérfanas” documentan nuestra cultura e historia, conformando la amplia gama de “producciones abandonadas”, en la que prevalecen aquellas realizadas por fuera del circuito comercial (prácticamente todas las producciones en formatos reducidos como el 16mm y el súper 8). “Materiales audiovisuales que se encontraban en los márgenes del mundo de las imágenes en movimiento. Porque el olvido y la destrucción son la muerte de las imágenes y con ellas, la de una parte fundamental de nuestra identidad” (Félix-Didier, 2010: 111). Tan fundamental, que la preservación y el acceso libre a estas imágenes huérfanas se convierte desde principios de los ’90 (cuando el término comenzó a utilizarse por los archivistas audiovisuales) hasta la actualidad en una tarea urgente. Estas imágenes son capaces de provocar, desafiar y alentar miradas alternativas que pongan en tensión los discursos del pasado; pudiendo observar un caso de ello en la utilización de las mismas en *Cuaterros* (como desarrollaré en la segunda parte del presente texto, apartado *Archivos*).

Montaje, archivo, video

Eugeni Bonet define las películas de montaje como una clase de películas basada sustancialmente, sino enteramente, en un material preexistente, de archivo u otra procedencia, reutilizado para generar un nuevo discurso. Al hablar de películas de montaje se insinúa que la obra se construye esencialmente en la mesa de montaje.


Sin embargo, existe otro término, el de compilación (*compilation film*) que pone mayor énfasis en la idea de recolección, la caza y captura del material idóneo, en algunos casos imprevisto, descubierto al azar o fortuitamente (Bonet, 2002: 1). En línea con esto, Agnès Varda realiza una analogía sobre el acto de recolección de residuos en su film *Los espigadores y la espigadora* (1975), de manera que muestra en acción la actividad de espigar, mientras ella misma recolecta imágenes, espiga material de archivo y lo re-semantiza (o resignifica). La operación principal y preliminar de la compilación por sobre las labores de corte, selección y montaje se trata de la recolección misma del material.

El cine de montaje remite a la fuerza que tiene el *montaje* en la producción de sentido. Se trata de la técnica por excelencia del cine, de la *cirugía* de la película (lugar en que se producen las operaciones).

A mediados de siglo XX, la demanda que provocó la televisión de material y documental de archivo, y el hecho de que sea una visualización hogareña, produjo una familiaridad con el archivo público de las imágenes en aumento. Esto ha permitido que se afirme otra clase de compilación y cultura de los archivos, como práctica mediática alternativa. Se trata del desmontaje.

Bonet lo define como el reverso de la práctica más habitual de montaje y su sentido constructivo y connotación “edificante”. Considera que la noción es más productiva que la de *found footage* como “película encontrada”. Los rasgos que distinguen a las obras de desmontaje, además de las imágenes son que generalmente no interviene un comentario en off (o, cuando lo hay, no se trata de un comentario omnisciente ni acompaña literalmente a las imágenes) y tampoco se apela a un tono instructivo o didáctico. “Se prefiere que las cosas se expresen por sí mismas: por lo que dicen, cuentan todavía esas imágenes y por lo que aportan los “giros” de montaje” (Bonet, 2002: 2).

Es así que, lo que la nueva obra nos dice suele diferenciarse a lo que pretendían los mismos materiales en sus orígenes. Otro rasgo característico es que se acude indistintamente a una gran heterogeneidad de fuentes, lo que provoca que no se determine necesariamente la tendencia de la obra que es generada



por el uso de las mismas. El asunto de estos reciclajes desmontadores es el simulacro de la realidad; su representación y mediatización a través del derroche público de las imágenes y sus excedentes. Como en *Los espigadores y la espigadora* (2000), donde el derroche permite una recolección y utilización para otros fines diferentes a los de origen.

Bonet sitúa en un punto intermedio entre montaje y desmontaje a ciertas formas filmicas que utilizan un *found footage* obtenido no por un encuentro fortuito, sino más bien por una labor de búsqueda y selección. Podríamos decir que se ubica en una zona *fronteriza*, una *intersección* entre uno y otro, condición que se amalgama con la del cine-ensayo. Utilizaremos esa conceptualización para hablar del archivo en *Cuatreros*, en el segundo apartado.


Actualmente, la expansión y el constante perfeccionamiento de los sistemas multimedia, nos permite ver su potencial específico: se desarrolla una nueva concepción del montaje. Este se basa en el principio rizomático del hipertexto, el cual plantea la posibilidad de enlazar o remitir un documento con otro, sea este documento de cualquier naturaleza (imágenes fijas, películas, sonidos, textos).

El desmontaje propone, frente a la acepción tradicional de montaje “vertical”, criterios de subjetividad, posicionamiento crítico, interpelación de los modos de representación y de la semiosis única de las imágenes. Las imágenes son desposeídas del sentido, propósito y destino que tenían originalmente, dejando espacio para connotaciones imprevistas u otras lecturas.

El caso de *Cuatreros*

La película *Cuatreros* logra representar tanto sonora, como visualmente, una subjetividad crítica, política, propia y situada; cruzando las referencias de una vida personal con una social/ colectiva, ubicadas entre el pasado y el presente.

El film comienza con la lectura (voz over de la directora sobre material de archivo) del prólogo del libro sociológico *Isidro Velázquez. Formas pre-revolucionarias de la violencia* (1968) escrito por su padre, Roberto Carri. El puntapié del cual se disparará el relato se trata, entonces, de la búsqueda de la historia de Isidro Velázquez, el último caudillo armado argentino que vivió en el monte chaqueño y fue asesinado. La directora va desmembrando, a lo largo del film, su propia versión de los hechos,




y expone sus consideraciones personales acerca de los rastros que sigue de los últimos días del caudillo, de sus propios padres desaparecidos, de la familia que ha formado, de cuanto busca e intenta hacer esta película, así como también los giros en sus percepciones a medida que la va armando. En el discurso sonoro, mediante la voz over, hay también algunas referencias a cuestiones formales del film, por ejemplo, la elección de utilizar material de archivo de cierto período histórico.

Podríamos decir que el título del film nos adelanta la presencia en la narración de Isidro Velázquez, conocido como *ladrón* de ganado en el monte chaqueño: el término “cuatrero” se emplea para referirse a una persona que roba ganado, en especial caballos. Aunque podríamos decir, también, que ya desde el inicio la directora propone inferir un hurto, pero en esta instancia de imágenes de material de archivo (puede constatarse, en los créditos finales la ausencia de citas o referencias). Estas imágenes recuperadas nos son ofrecidas, en forma de película, como una nueva versión de los hechos, imbricadas en la creación de una nueva historia. La propiedad del material de archivo habla, se funde con los hechos. La idea de recolección, de caza y captura del material de archivo idóneo se entremezclan con las de capturar a esos cuatreros.

Esta recolección de imágenes de archivo olvidadas, muchas veces consideradas residuos audiovisuales, puede vincularse análogamente con el acto de recolección de residuos que Agnès Varda plantea en *Los espigadores y la espigadora* (1975). Del mismo modo, *Cuatrerros* espiga, hurta, toma prestadas aún sin consenso, imágenes que le permiten re-materializar la memoria.

Albertina Carri

Los films huérfanos que encausa Félix-Didier, como desarrollé anteriormente, tienen la particularidad de haber sido “abandonados por sus padres”. Encuentro interesante el término propuesto porque la directora de *Cuatrerros*, al utilizar este tipo de material de archivo, pareciera referirse a su propia identidad: ella es hija de desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Aunque su historia personal diste mucho de un “abandono” de sus padres, el hecho de que sean materiales “olvidados” y/o “marginados” cobra más fuerza y sentido en su discurso. Así como estos archivos constituyen el cuerpo visual del film; ella, su cuerpo, constituye un cuerpo social de los hijos de desaparecidos, marginalizados y ubicados en un lugar de desplazamiento social. Es decir,



su categoría identitaria como hija de desaparecidos conlleva a emplazarla en un espacio no muy definido, ni común, ni cómodo. Su orfandad no es consecuencia del abandono por parte de sus padres, sino por el arrebato de los mismos en manos de una dictadura militar. En modo de analogía, el arrebato de imágenes que Albertina Carri hace en su film pareciera permitirle encontrar un lugar de resistencia a esa condición suya tan profunda y perenne. Se trata de la búsqueda de representación de su versión de la historia; una que la atraviesa y la conforma. Toma, entonces, las herramientas que le brinda el audio-visual para poder asumirse como discurso.

A pesar de que, como ella misma dice, “*las imágenes no están, los cuerpos no aparecen, el juicio no llega y yo no logro olvidar*” (minuto 80:30 de *Cuatreros*), pone en relación varios recursos específicos del medio para poder, de alguna manera, recuperar y narrar, con imágenes y sonidos, aquello a lo que no logra acceder porque no encuentra registro: la vida de sus padres. Esta resistencia al olvido de la vida, es, al mismo tiempo, una cualidad intrínseca de la práctica artística.


Siguiendo con la línea que propone Gilles Deleuze para pensar el término de resistencia, el arte en su materialización es acto de resistencia ya que las obras de arte logran exceder la existencia de un artista: el filósofo retoma la idea de André Malraux, político y novelista francés, quien considera que el arte es resistencia y resiste, incluso, la muerte (Deleuze, 1987).

Gran parte de la obra de Carri explora constantemente, por medio de la manifestación de sus ideas en materia audiovisual, *resistir* al paso del tiempo, al olvido, *reivindicar* su historia personal, la de los desaparecidos, la búsqueda de los cuerpos ausentes para *re-construir* de algún modo, la vida de sus padres que le fue negada.

Los Rubios (largometraje, 2003), *Restos* (cortometraje, 2009) y *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado – Investigación sobre el cuatreroismo* (videoinstalación, 2015) son algunas de sus producciones audiovisuales previas a *Cuatreros* (2016) que, de algún modo, le sirven para retomar ciertas líneas discursivas y retóricas.

En *Los Rubios*, Albertina Carri decide, en el transcurso del rodaje, pedirle a una actriz que la interprete (y esto, al mismo tiempo, se plasma en el film ya que al principio, aparece ella en imagen, para luego correr su auto-representación al cuerpo y voz de una actriz que la interpreta la de ella). Se produce, entonces, un desdoblamiento de su figura⁸, la diseminación de un yo en su intento por emprender la

⁸ Para mayor profundidad en el análisis de *Los Rubios*, recomiendo leer “*Los Rubios: la disolución de una escena*” (2016), Ana Amado. En *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, pp.185-188.



representación del recuerdo de sus padres (Amado, 2015: 189). Este recuerdo se inscribe en la búsqueda de comprender el pasado y los hechos.

En *Restos*, cortometraje realizado en 2009, se pregunta, explícitamente por medio de la voz que narra, sobre la acumulación de imágenes, sobre el archivo de las imágenes como huellas de un pasado. También sobre cómo ciertas imágenes fueron destruidas en los años de dictadura y sobre la necesidad de preservación de las mismas, como acto de preservación de la memoria.

En *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado – Investigación del Cuatrerismo* (2015), Albertina Carri vuelve a referirse a la memoria, como algo que debe reconstruirse una y otra vez. Busca la historia de Isidro Velázquez y la de sus padres. Se trata de una videoinstalación con cinco pantallas, donde el sonido predominante es la voz de una actriz, que lee un texto muy similar al que luego, un año más tarde, será narrado en *Cuatrerros* por la propia directora. En esta experiencia audiovisual envolvente, el visitante de la videoinstalación se sumerge entre las imágenes y los sonidos. Carri sienta en esta obra las bases estéticas, retóricas y temáticas que luego utilizará para realizar *Cuatrerros*.

En *Cuatrerros* (2016), film central del presente análisis, la directora encuentra en *lo ensayístico* el modo de plasmar su resistencia a la desaparición de la versión de su historia (personal), al mismo tiempo ligada a y situada en una historia con mayor alcance, una colectiva. Esto es, el ejercicio o idea de desarrollar, desarmar y volver a armar, su propio discurso de los hechos, junto con sus reflexiones y pensamientos. Además, enmarcar ese discurso en la historia común, versiones que se retro-alimentan, que son inseparables. La desaparición de sus padres como de muchas otras personas durante los años de dictadura, es un eslabón fundamental de los procesos sociales y humanos que se dieron a posteriori en nuestro país. Y Carri lo narra en primera persona, como hija de esas secuelas.

Cada obra, cada película, no solo supera la vida de la directora, sino que nos ofrece, en su conjunto, un relato particular de su historia personal, que no se cierra sino que se despliega en el tiempo.

Carri resiste cada vez que lee el prólogo del libro de su padre. Resiste al realizar una video-instalación en el Parque de la Memoria. Resiste, cuando intenta recuperar la historia de Isidro Velázquez, así como también la película desaparecida sobre él. Porque esa película que no está es la resistencia de Pablo Szir al tiempo que le tocó vivir. *Cuatrerros* es una película creada para resistir, es un *acto político* de resistencia (según lo planteado por Didi-Huberman, 2011: 25): toma postura, asume un rol social determinado y se expresa por medio de un dispositivo del cual se apropia (el cine).


Algunos puntos en común

Cuatreros (2016) y *Los Rubios* (2003) poseen, a grandes rasgos, varios puntos en común. En palabras de Elena Oroz, “como queda claro a lo largo del relato, *Los Rubios* no es un filme que pretenda reconstruir el pasado o encontrar respuestas sobre el mismo (desde el principio intuimos que estamos ante la crónica de una búsqueda frustrada)” (Oroz, 2007: 2). En *Cuatreros* aparece desde el principio esta frustración en cada intento de búsqueda de la directora de la historia de Velázquez para hacer una película, los cuerpos de sus padres en los films, la película desaparecida de Szir... todas estas búsquedas quedan trucas, Carri no logra acceder a ello. Al igual que en *Los Rubios*, continúa buscando un poco de su identidad.

En ambos films, logran materializarse y presentarse estas frustraciones y, de algún modo, superarse reafirmando su propia identidad y lugar en el mundo -esto en cada film es diferente debido a la diferencia de años en que fueron realizadas-. Si la pregunta disparadora que conduce a Albertina Carri a realizar *Los Rubios* es, como considera Ana Amado (2016), *¿dónde están los padres?*, o si esos padres pensaron alguna vez en sus hijxs –en ella-; en *Cuatreros* se pregunta por aquellos relatos que llevaron a sus padres a luchar por la revolución... a resistir a un sistema que los atravesaba completamente. Busca entenderlos a ellos, desde la distancia (representada, en parte, por las imágenes de archivo), desde otra edad, desde su nueva configuración de hija y madre a la vez.

En *Los Rubios*, como dijimos, se produce una autorepresentación desdoblada: una actriz (Analia Couceyro) interpreta a la directora-protagonista del film, a pedido de la misma. Sin embargo, en *Cuatreros* los trazos de autorepresentación ya no buscan desdoblarse, sino que se encarnan, se inscriben en su propio relato oral. Carri ya no busca “posar” frente a la cámara, o mediar su autorepresentación por otra persona. La forma que escogió para auto-representarse le permite aparecer sin mostrarse visualmente: es su propia voz sobre imágenes de archivo escogidas por ella misma, los elementos que, conjugados, logran la representación de sí misma. De esto se encargan las trazas de subjetividad que se crean y que conforman el discurso, ligadas a la forma ensayística de despliegue de un yo. Las vivencias, experiencias, pensamientos, ideas se expresan en el film de modo tal que sirven a Carri para auto-representarse sin mostrarse y para re-construirse junto con el film.

En este punto, vale aclarar que el hecho de que sea su propia voz la que es grabada y la que pronuncia el texto en *Cuatreros*, adoptando el espacio de voz-over en el film, no conforman la única instancia



de enunciación subjetiva en el texto. Su propia voz es solo uno de los recursos que se ponen en juego para su expresión subjetiva en el film. Si hacemos un puente con la video-instalación *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado – Investigación del Cuatrerismo* (2015)⁹, lo que dice la voz –textual- es muy similar al relato oral de la película (aunque cambia considerablemente el orden) e, igualmente, en el primer caso, ella logra inscribir su subjetividad en el discurso. Esto se debe a que son las marcas, el uso de la primera persona del singular, la conciencia del punto de vista, los relatos propios de vivencias y experiencias, la elección del material de archivo y su disposición lo que hace que emerja la *subjetividad* en el film.

Tanto en *Cuatreros*, como en *Los Rubios* y *Operación Fracaso...* el pasado es rehecho, vuelve a crearse según las versiones subjetivas de la directora.

Carri trabaja las políticas de recuperación del material de archivo en varios de sus films. En este sentido *Restos*, *Operación Fracaso...* y *Cuatreros* dialogan definitivamente, buscando recuperar una memoria material en las imágenes de archivo, los restos de un pasado materializados en imágenes en movimiento.

Por otro lado, no menos importante, ciertos elementos formales de *Cuatreros* están estrechamente ligados a lo videográfico. Por un lado, debido al tipo de material de archivo utilizado (generalmente televisivo) y por otro, a su distribución en la pantalla (fragmentación, multiplicación y repetición de imágenes dentro de la misma). Las imágenes de archivo que utiliza *Cuatreros* son, en su gran mayoría, retomadas de *Operación Fracaso...*, ocasión para la cual habían sido digitalizadas. Lo mismo sucede con el recurso de la multiplicidad de imágenes en la pantalla, ya que Carri traspasó al film la forma en que estaban dispuestas en la videoinstalación.

La búsqueda de los cuerpos desaparecidos de sus padres, o la búsqueda de los cuerpos de sus padres inscritos en materia audiovisual, queda inconclusa... no logra encontrar Carri nueva información al respecto. Sin embargo, queda registrada como búsqueda, en el cuerpo del film, en el material. Lo que si se modifica, es la postura desde la cual esa búsqueda se hace (búsqueda que comienza, audiovisualmente en *Los Rubios* y se extiende hasta *Cuatreros*). Es la directora la que se ha transformado (inclusive dentro del film) y sigue extendiendo su transformación, su búsqueda no se clausura.

⁹ Registro audiovisual disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QJC5eiPFPAA>



Parte 2

El montaje cinematográfico extrae la vida de la materia, la música del mundo.

François Niney

Partiendo de la premisa de que el discurso audiovisual en *Cuatreros* es construido, sobre todo, mediante las decisiones que toma Albertina Carri —o podríamos, por qué no, llamarla sujeto-ensayista—, el montaje es el punto central de la operación, el núcleo que permite articular las decisiones de representación que realiza. Estas decisiones que conforman al relato siempre implican la inscripción de una subjetividad, es así que fundamentalmente mediante el montaje se va armando y desplegando su punto de vista en el film.

El cine posee varias capas discursivas (imagen, voz, sonidos, palabras) que el montaje articula o conjuga. Esta conjunción de elementos provoca, siempre, una instancia de significación por lo que se considera que es allí —en el montaje— donde reside el potencial ensayístico del cine (el llamado “montaje de proposiciones” para Weinrichter). En *Cuatreros*, este elemento articulador permite materializar un proceso subjetivo desde el cual el discurso se va hilando. El film se va desplegando como un pensamiento, en el sentido que las imágenes acompañan el ritmo de la narración oral, se dividen y fragmentan en ciertos momentos y confluyen en otros. Los elementos que se ponen en juego son sobre todo, imágenes provenientes de material de archivo, la voz over sobre estas imágenes y la pantalla dividida; conformando en su conjunto el ritmo del film.

Así como nuestros pensamientos no se figuran linealmente, la pantalla dividida por fragmentos de imágenes en movimiento, materializan metafóricamente el proceso. Al mismo tiempo, la variedad de fuentes u origen de esas imágenes influyen en la lectura que hacemos de las mismas, son reavivadas y atraídas según los recuerdos y vivencias que tengamos.

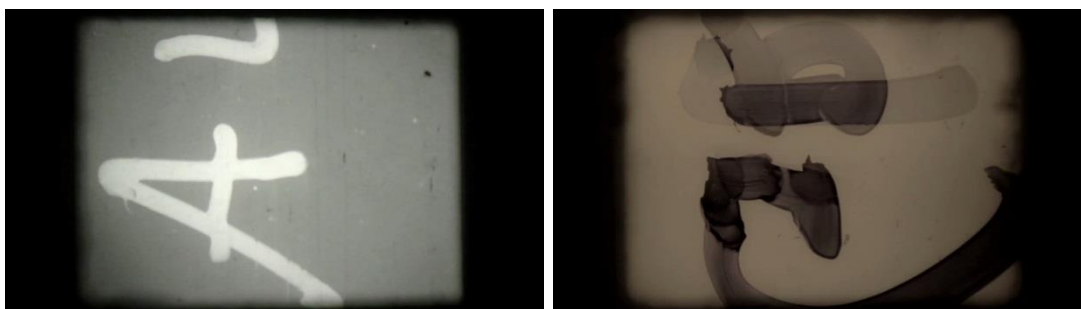
La opacidad del proceso de montaje se muestra deliberadamente, sea en la narración oral que lo describe, hasta en la intervención de Carri en la elección del grupo de imágenes mostradas. En todo momento la construcción del discurso busca evidenciarse. La presencia de Carri se establece en sus reflexiones acerca de los hechos del pasado, y en el devenir de la narración; pretendiendo generar un vínculo estrecho con el proceso de audio-visión del espectador (se invita constantemente al espectador a involucrarse en el discurso, aunque no de forma explícita). ¿Cómo entonces? En forma dialógica, por medio de la subjetividad declarada de Carri: somos invitados(as) a reflexionar junto con las

imágenes y la voz, sobre la historia, la memoria, los rastros del pasado. La voz no nos pregunta, pero nos guía por ciertas reflexiones posibles, provocando un ida y vuelta de ideas y haciéndonos partícipes de una co-formación del film. El espectador produce el sentido en sus propios pensamientos y reflexiones, mientras el film las ensaya audiovisualmente.

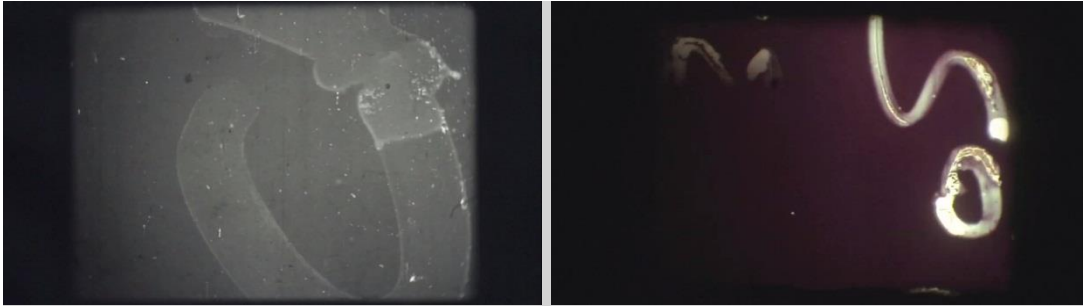
Debatir ideas, hilar reflexiones: base de la lógica discursiva ensayística, que debe, para ello, producir relaciones del tipo asociativas con el espectador. Desarrollaremos un análisis crítico- reflexivo de algunas de estas relaciones a continuación.

Costuras

La estrategia discursiva subjetiva que se despliega se funda en las articulaciones que permite el montaje entre los bloques de espacio-tiempo o secuencias. El montaje opera circularmente tanto en la totalidad del film, como en cada uno de los bloques que lo conforman (retomamos aquí la noción de “montaje a distancias” propuesta por Artavazd Pelechian). En *Cuaterros*, cada bloque o secuencia se abre y cierra con un plano de archivos fílmicos o grabaciones de video (imágenes electrónicas) que contienen la nomenclatura del material (con letras en forma vertical).



Al mismo tiempo, se oye el sonido de un proyector. Como si los bloques se fueran “cosiendo” con estas imágenes, logrando construir una lógica de visualización con el espectador, habilitando la lectura de cierre y apertura de un nuevo bloque. Cada vez que se repite el efecto, funciona como aquellos puntos que deja al descubierto toda trama, como aquellos hilos que zurcen y articulan la continuidad de la narración.

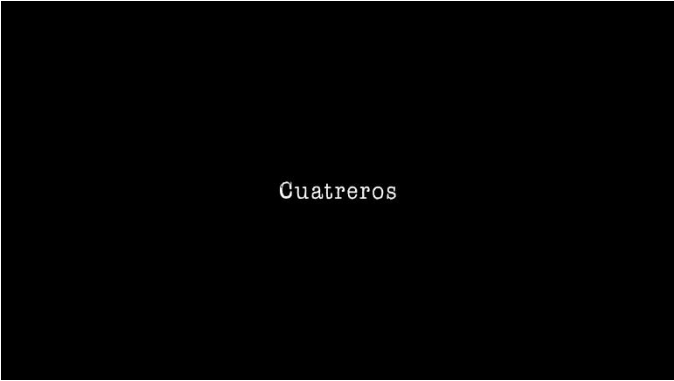


Recursos audiovisuales transformados en las “suturas” del film, aquellos *hilos vistos* que podemos percibir (mediante el oído y la vista), los mismos que van entramando la narración. Así es como se entrelazan y continúan los bloques de espacio-tiempo en el film. El centro de operaciones, es, claramente, el montaje. Estas suturas, bien podrían ser aquellos “planos de sentido” del montaje a distancias, ya que provocan un desencadenamiento de imágenes. No solo porque abren y cierran las secuencias, sino porque le otorga una circularidad al relato, en el cual siempre vuelven a aparecer esas marcas de costura. Es decir, la variación misma, pero a la vez repetida, conforma una cuestión circular a lo largo del film.

Los planos, o cambios de pantalla que están *entre* estas marcas, coinciden con la idea de *encadenamiento* y *efecto retorno* que plantea el montaje a distancias: configuran una forma de lectura, sabiendo que van a desarrollarse hasta que una marca similar vuelva a aparecer, para cerrar la secuencia y abrir otra.

Además, cada bloque tiene un ritmo propio en la cadencia de la continuidad de imágenes, en la cadencia del corte o en el paso de un plano a otro dentro de cada uno de los fragmentos. El bloque final del film, por ejemplo, baja el ritmo de secuencialización de imágenes que venía teniendo la película y se aprehende al ritmo de la música presente durante todo el segmento. En éste sentido, la utilización de la música como recurso también genera un efecto de circularidad entre el comienzo y el fin del bloque, estimulando el montaje a distancias de la secuencia final.

De modo global, el film vuelve sobre varios aspectos, en el sentido en que Albertina Carri “cierra” – aunque este cierre no sea definitivo- la narración. La voz de archivo de mujer que se oye al final – luego de los créditos y en el momento en que vuelve a presentarse el título (ver imagen 1)-: “¿*Vemos de nuevo los componentes?*” (Se oye en el minuto 23:41” y se repite en el minuto 84:50” del film) es un ejemplo de ello. Esta repetición nos propone, literalmente, diferenciar los componentes del film al tiempo que nos invita a una relectura o re-visionado del mismo.



Cuatrerros

Imagen 1

Al mismo tiempo, al crearse relaciones nuevas entre elementos diversos y heterogéneos, que en principio no habían sido planteadas en su origen, opera en el film un “montaje simbólico” (siguiendo las consideraciones que hace Rancière), ya que dichos elementos son reunidos por asociación metafórica en un discurso contemporáneo. El tiempo histórico de las imágenes que aparecen en *Cuatrerros* en general tienen su origen en las décadas del 60 y 70, aunque provienen de diversas fuentes (periodísticas, animaciones, noticieros). Son, casi en su totalidad, archivos de video que fueron digitalizados. La voz over sobre estas imágenes de diversas fuentes, puestas en una misma pantalla permite que se generen nexos entre ellas, no contemplados en sus orígenes. Traer al presente estas imágenes, digitalizarlas, ponerlas en vinculación y en tensión en el entramado discursivo, habilita la manifestación de una lectura crítica en su conjunto, una postura política en su uso. Permite una relectura e incita a una re-elaboración de su sentido inicial. Es el montaje simbólico en este caso el que opera como punto articulador más importante en la creación de sentido ya que pone “en marcha la potencia vinculante de lo desvinculado”, demostrando el carácter político de la asociación ya que, al conectar elementos incompatibles se genera una crítica a la lógica dominante, un tejido que acepta la co-existencia de heterogéneos (Rancière, 2011: 74).

En tanto instancia que toma decisiones de edición y montaje, es la directora quien impone su mirada, sus reglas y está presente como figura de poder en la enunciación; posibilitando cierta apertura y lecturas de las imágenes puestas en relación.

Pantalla dividida, fragmentos multiplicados.

Una de las particularidades que tiene *Cuaterros* es que la proyección de imágenes sobre la superficie de la pantalla cinematográfica es múltiple. Las imágenes que allí se muestran se vinculan tanto sucesivamente (con aquellas imágenes previas y posteriores a ellas) como simultáneamente (con las imágenes que están próximas, que se proyectan al mismo tiempo, dentro del mismo rectángulo blanco). Se trata de imágenes que nunca antes fueron pensadas para mostrarse juntas, ya que provienen de diversos orígenes y búsquedas.

Quienes las miran, sus espectadores, puede escoger cuál mirar, unir una con otra según lo elija o según la rapidez que su ojos y percepción le permita. Las imágenes no solo se continúan, sino que se presentan a la vez y entre estas tres vertientes (las relaciones con las imágenes anteriores, posteriores y simultáneas), entretejen una red de significaciones que se complejiza con la intervención, también simultánea, del sonido y la voz.

Deleuze, al referirse al acto de resistencia, considera que los sonidos provocan constantemente una disyunción con lo que se ve (la imagen) y esto hace que se establezcan relaciones entre dichos elementos que van más allá de uno u otro por separado. Estas disyunciones permiten que se cuele el sentido del film, abren el espacio para reflexionar sobre ambos planos discursivos (la voz, la imagen).

Por otro lado, las imágenes dialogan entre un presente (re-presentadas) y un pasado (su origen), propiedad habilitada por el uso de material de archivo. Imágenes que fueron registradas, grabadas, pensadas y ejecutadas en material filmico o de video son mostradas ahora, en un conjunto digital. Este trabajo de digitalización para poder ser exhibidas responde tanto a un avance tecnológico (en la mayoría de las salas hoy en día no hay proyectores de 35mm o 16mm); como a un entrecruzamiento de soportes característico del cine experimental (instalaciones incluidas) que incluye a la estética del video.

El espectador situado frente a la pantalla partida y a las múltiples imágenes que aparecen en ella, extiende la fragmentación a su mirada: hace un montaje con sus ojos, primero, y en su mente, después. Va hilando la secuencialidad de las mismas según donde pone el foco visual. En *Operación Fracaso...* sucede algo similar con respecto a la visualización de las imágenes y la capacidad electiva, aunque, debido a que se trata de un dispositivo diferente –instalación audiovisual-, la pantalla ya no es una

so. Además las pantallas e imágenes están presentadas en otras escalas y dimensiones y el espectador puede recorrerlas, moverse en el dispositivo. Se trata, esta vez, de una multiplicidad de pantallas, de múltiples proyectores y múltiples superficies de materialización de esas imágenes proyectadas.

La dimensión temporal e histórica particular de cada fragmento de imágenes seleccionado, es englobada en una temporalidad presente que expresa todos los componentes del film de manera general. Como también la *duración* temporal interna de cada fragmento en particular, se suma a una duración de tiempo general del film. Por otro lado, los bloques de movimiento-duración del film que son enlazados mediante el montaje, conforman una seguidilla de secuencias. Gracias a este montaje de las partes, comprendemos el *concepto* global del film. El montaje está dentro de lo particular hacia lo general, hilvanando todos los elementos presentados.

El formato de partición de pantallas en *Cuaterros* varía entre las mismas cinco “placas” o “modelos” de ordenamiento de disposición (tres imágenes, una imagen grande, cinco particiones dispuestas horizontalmente, cinco particiones donde una es mayor que las demás y está centrada); a excepción de unas pocas imágenes que se extienden por toda la superficie de la pantalla.

Cuando la pantalla presenta cinco imágenes enmarcadas simultáneamente, lo hace en forma secuencial (ver imagen 2), o presentadas con un marco grande en el centro y dos pequeños a cada lado del principal (ver imagen 5). La disposición de las mismas varía el orden, el tamaño de los marcos que las contienen, la prevalencia de una imagen sobre otra debido a los códigos de lectura.



Imagen 2

Archivos

La distancia que hay entre los tiempos y contextos de origen y re-visualización de las imágenes en *Cuatreros*, producen cierta tensión y apelan a la actualización de la memoria. Los usos de material de archivo se dan en el film en tanto apropiación, reciclaje y remontaje o desmontaje de fragmentos de metraje ajenos; re-contextualizados en un nuevo discurso crítico en tanto interroga la representación histórica que contiene el material.

Paula Félix-Didier, quien operó como “consultora de archivo filmico” en *Cuatreros*, considera que el *found footage* a menudo resignifica las imágenes encontradas en el contexto de una nueva mirada, se cuestionan sobre las bases que organizan y definen la noción misma de archivo; y se instalan en el seno de los modos representacionales.

Cuatreros observa el mundo desde una mirada alternativa, alentando la pregunta por esas imágenes pasadas, por cómo éstas construyeron y siguen construyendo históricamente los discursos. Las imágenes huérfanas permiten recuperar nuestra identidad y son capaces de desafiar los modos tradicionales de representación, en tanto permiten un doble trabajo: descontextualizarlas y re-contextualizarlas. Carri hace justamente estas operaciones en el film. Por un lado, las toma de su lugar de origen, sin mencionarlo siquiera (se convierte en una cuatrera); por otro las ofrece mezcladas entre otras imágenes en la pantalla. En esta reapropiación que hace de las imágenes de archivo, propone reconsiderar un pasado tanto histórico como audiovisual, pretendiendo ser fuente de reflexión crítica. Al volver a proyectarlas, junto con otras imágenes y en contexto, los archivos se resignifican en su visualización.

Cuatreros se concibe desde la posibilidad de un desmontaje de la historia oficial. Retomando el sentido en que Eugeni Bonet sitúa en un punto intermedio (entre montaje y desmontaje) a ciertas formas filmicas que utilizan un *found footage*, debido a la labor de búsqueda y selección de materiales óptimos para la materialización del discurso visual, entendemos que es en esta intersección entre uno y otro que está ubicado el film, ya que el material de archivo es desmontado y vuelto a montar, abriendo la posibilidad de otros discursos no oficiales.

Weinrichter, por su parte, vincula el cine del metraje encontrado con la noción de “*imagen dialéctica*” propuesta por Walter Benjamin (Weinrichter, 2005), donde considera que los films de *found footage*

dependen fundamentalmente del montaje poniendo de relieve esa distancia que existe entre su sentido original y el sentido que adquiere en el nuevo contexto.

El *found footage* en *Cuaterros* tiene la particularidad de provenir de diferentes tipos de audiovisual de archivo: televisivo, animaciones, cinematográfico... Así son dispuestos en la pantalla, sin especificaciones sobre su origen y/o sus autores (con excepción de la película *Ya es tiempo de violencia* (1969) de Enrique Juárez, de la cual aparece el título en la imagen (ver imagen 3), mientras que la voz de Carri presenta y describe al realizador). Sin embargo, en su tratamiento, estos materiales (sean planos sueltos, entrevistas, publicidades completas, imágenes abstractas o fragmentos), no están modificados, por ejemplo, en su ritmo (es decir, ralentizados o acelerados), tampoco en sus encuadres. Lo que fue escogido en el montaje es la disposición y el orden de los mismos en la pantalla.



Imagen 3

Sin embargo, la heterogeneidad de los elementos, planteada por Rancière para pensar el montaje simbólico, permite que sea generada una unidad en tanto tiempo histórico de las imágenes. Además, en las pantallas son presentadas del mismo modo; ningún tipo de imágenes prevalece sobre las demás. Se van elaborando, a lo largo del film, referencias hacia imágenes anteriores (por ejemplo, hay un material de archivo que aparece reiteradas veces, donde prevalece el color rosado (ver imagen 4); otras imágenes de campo (generalmente en blanco y negro); que son intermitentes pero que, cuando se observan, se conectan con las anteriores, formando “costuras” entre ambos fragmentos.

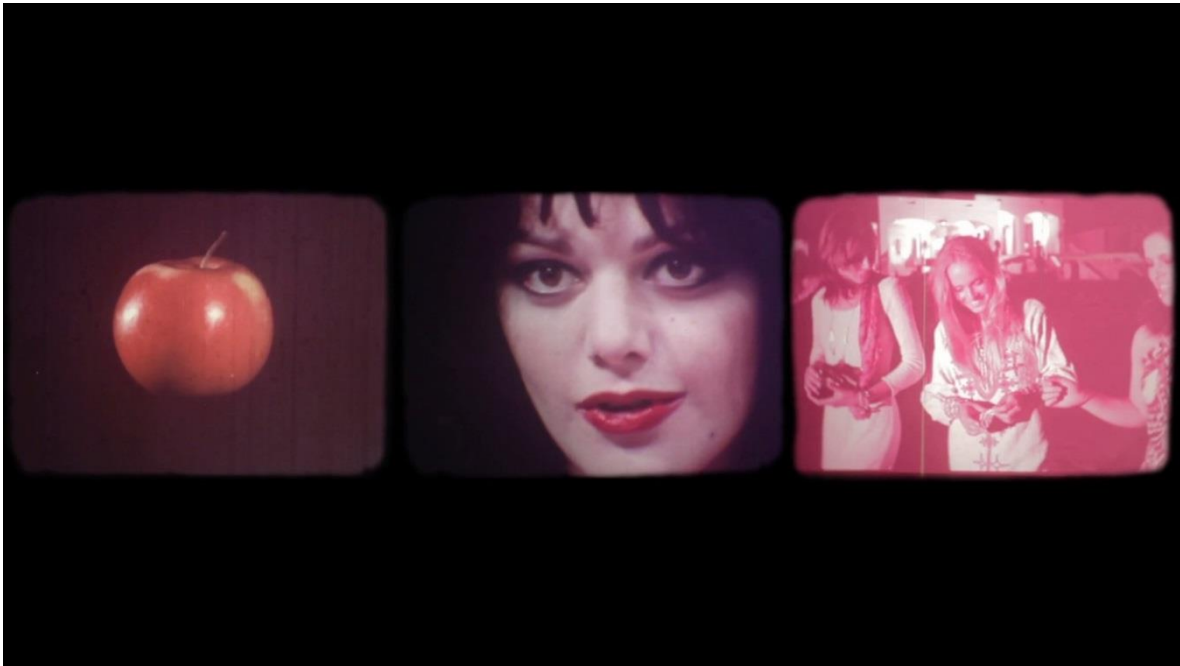


Imagen 4

La utilización de *found footage* anima entonces la aparición de una nueva sensibilidad de lectura respecto a las imágenes de un mundo pasado, rasgos de nuestra historia común, generando al mismo tiempo conexiones entre sí dentro del propio film.

Material sonoro

Los archivos de material encontrado implican tanto imágenes como sonidos. Carri se apropia de las imágenes y de las bandas sonoras de las mismas. Recolecta entrevistas y, por momentos dentro del film, decide utilizar también sus voces. En estos casos, Carri suele presentarlas en el formato de cinco pantallas (ver imagen 5), donde prevalece el sonido de una de esas entrevistas (sean voces u otros sonidos), mientras las demás están “muteadas”. En ningún momento los sonidos de las entrevistas se superponen. El montaje flexible, en términos de Farocki, permite ubicar en las imágenes la fuente de esos sonidos y voces de entrevistados, variando al mismo tiempo las imágenes que se presentan en el marco de mayor tamaño. Esto permite que los espectadores vinculen los discursos, interpretando las problemáticas de los discursos televisivos y los sitúen en una época pasada.

Un ejemplo de esto sucede con la secuencia del film en la cual se mezclan las entrevistas de la E.N.E.T. 14 y la nota del robo de pelucas (minuto 60:15 del film, ver imagen 3), durante la cual se muestran cinco pantallas, una mayor y cuatro más pequeñas –el material de archivo de ambas notas periodísticas está siempre presente, pero alternando el sonido de la banda sonoras: cuando uno se “enciende”, el otro se “apaga” y así sucesivamente. Igualmente, sonidos como el de los redoblantes –propios de una tercera imagen de archivo- se misturan con la banda sonora encendida en ese momento.

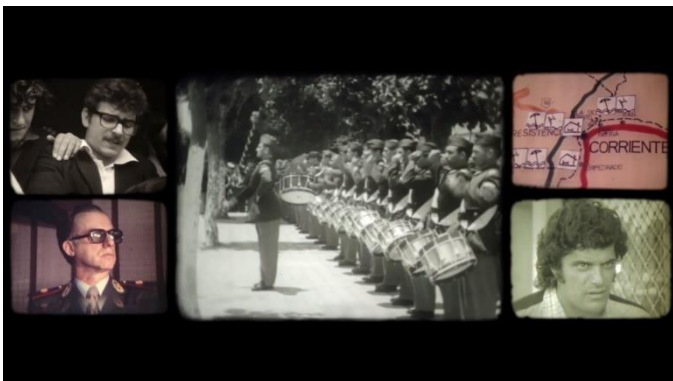


Imagen 5

Por lo tanto, la banda sonora de *Cuatreros* se compone –en este como en tantos otros momentos en la película- por la yuxtaposición de bandas sonoras provenientes de diferentes archivos, dando sentido a un montaje que se produce en la mente/cuerpo de los espectadores, quien escoge las imágenes mientras escucha las voces del material. Encuentro muy interesante el hecho de que no podamos elegir qué entrevista escuchar y cual no: no se trata de un proceso auditivo interactivo, sino más bien de uno visual.

Haciendo una lectura más amplia del film, los archivos suelen estar “mudos” (a no ser por algunos sonidos), mientras la voz de Carri, grabada para el caso, se impone sobre las imágenes. Una vez más, el proceso de montaje flexible opera en los niveles del discurso visual.


La vida en las imágenes

Las imágenes “huérfanas” de metraje encontrado a las que nos referimos, están integradas prácticamente en su totalidad por producciones que fueron realizadas por fuera del circuito comercial, en formatos reducidos como el 16mm y el súper 8. En *Cuaterros*, de hecho, fueron seleccionadas en formato 16mm, para su posterior digitalización, edición y proyección. Albertina Carri, en una entrevista que le hace EDA¹⁰, se refiere a un proceso de “cuatrrear el material original, porque todo ese material en realidad está en filmico” (minuto 06:30 de la entrevista). Fue necesario, según ella, “robarlo con la cámara digital” y este trabajo sentó la base para empezar la edición de lo que fueron las videoinstalaciones primero, y el film al año siguiente.

En palabras de la cineasta, citada del film, el trabajo con el archivo le permite crear una “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” (minuto 76:30 del film). A esta idea, primero la trabaja en *Operación Fracaso...* y luego la retoma en *Cuaterros*. En los archivos filmicos, la directora busca imágenes de universidades tomadas, imágenes nocturnas. Busca a sus padres, a través de Isidro, pero a sus padres vivos (sus cuerpos en movimiento). Esta idea de que el cine, las imágenes en movimiento le devolverán parte de la vida de sus padres que le fue sustraída, se vincula con la idea del poder de las imágenes de administrar información latente en ellas, de crear un hilo discursivo del pasado que, como observamos en el film, puede reescribirse. Se trata de una resistencia a un pasado dado, olvidado; que provoca cambios discursivos y reconfigura ese pasado en un presente; en una mirada nueva, alternativa. El pasado y el presente no son concebidos como situaciones estancas, sino dinámicas; instancias de un proceso histórico que se reconfigura cada vez que se escribe sobre ellos.

Michel Foucault refiere a *la vida* como uno de los objetivos que cada vez más disparan las luchas políticas y nuevas formas de resistencia. El *biopoder*, concepto que desarrolla Eduardo A. Russo en su artículo “Poder y cine contemporáneo: una lógica de resistencia” (2006), utiliza *lo vivo* como disparador de cambios en las relaciones de poder. En éste sentido, aquello *vivo* que logran materializar las imágenes en movimiento, motiva a Carri a buscar fragmentos de la vida de sus padres, a encontrarla en las imágenes y, aunque la figura de sus padres no logre aparecer en pantalla, promueve

¹⁰ Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=tBBiWM9SksI>



la realización del film, la reescritura del pasado, la resistencia al olvido. Arfuch considera que, si la “vida” como totalidad es imposible de aprehender, el relato –sea audiovisual o de otro tipo- permite construirla, aun parcialmente, en una unidad de sentido aunque no en un “sentido único” (Arfuch, 2014: 138). Esta resistencia de *lo vivo* no cesa en la finitud del film, sino que se desprende y continúa abriendo líneas, floreciendo en otros formatos o discursos.


La voz-yo y subjetividad

Considerando que el cuerpo ha sido siempre el lugar de la opresión de la mujer, aún por fuera de la práctica cinematográfica, desde una perspectiva feminista, Mary Ann Doane sostiene que la voz se presta como una alternativa a la imagen, como un medio potencial por el cual la mujer “puede hacerse oír” (Doane, 2002). Desde esta perspectiva, Albertina Carri, mediante su voz, encarna y expresa una subjetividad sin mostrar, para ello, su cuerpo.

Expresados en primera persona, como pensando en voz alta, la voz de la directora en *Cuaterros* narra ciertos acontecimientos y pensamientos. Carri habla como si mantuviera un discurso con ella misma, sus reflexiones se expresan a modo de soliloquio. En sus declaraciones logran exteriorizarse trazas de subjetividad, justamente por el carácter personal del discurso (por ejemplo, el tono que utiliza en la narración oral es verborrágico y enérgico, habla desde un yo y de experiencias personales).

Sin embargo, la voz de Albertina Carri en el film, no se presenta como *voz subjetiva* del punto de vista de la cámara, sino como una voz des-corporeizada que expresa *trazas* o *huellas* de subjetividad, una *voz-yo*, como diría Chion, ya que hace referencia a la expresión de un sujeto particular. La voz de la propia Albertina Carri en *Cuaterros*, es des-corporeizada en tanto imagen pero al mismo tiempo hace referencia a un cuerpo particular (al de su persona). Teniendo en cuenta que, tomando de referencia a Karl Sierck, el *pneuma* es la cualidad que tiene una voz de vincularse, o de significar un cuerpo de la persona que es responsable de la película ya que nuestra voz suele aparecer para cada uno de nosotros algo más próximo que nuestra imagen corporal: todo el tiempo nos oímos, pero no todo el tiempo nos vemos a nosotros mismos. La voz resuena en nosotros cada vez que la emitimos.

En el caso de *Cuaterros*, la voz de Carri resuena en nosotros, sus espectadores, en la sala; allí es donde toma cuerpo. Al mismo tiempo, es nuestro cuerpo el lugar donde se produce el sentido del film. Sin



embargo, esa misma voz grabada, que se repite cada vez que el film se proyecta y los sonidos se oyen, sigue haciendo referencia a una corporalidad que la emitió, que es la directora. En este sentido, sabemos que la autora (un cuerpo, de carne y huesos) se hace presente no sólo en lo que se elige narrar (voz autoral), sino en la elección de utilizar su propia voz para narrarla. La voz-over de la misma directora es el elemento en *Cuaterros* que posee mayor potencial de relación con la corporalidad de Carri en materia audiovisual y por ello decimos que es “encarnada”.


La ausencia de un personaje principal en el film, en la imagen, que vehiculice la identificación con la voz, hace que la voz-yo de Albertina Carri resuene en nosotros, sus espectadores y nos identifiquemos con ella, como instancia enunciativa. Es nuestro cuerpo, nuestros oídos, donde tiene lugar esta voz, produciéndose una *implicación corporal* (Chion, 2004: 61) al involucrarnos con e introducirnos en la narración.

Al mismo tiempo, la narración que hace la voz de Carri parece un texto escrito, un texto leído. Por ello mantiene su tono, como si fuera una lectura en voz alta. Es rápida, sí, pero constante. Esta característica es, quizás, la que nos lleva a apropiarnos de la misma; a que sus pensamientos, primero escritos y luego narrados en voz alta, nos lleven a sus espectadores por los vericuetos de nuestros propios pensamientos. Que nos conduzca, que nos guíe.

Esta voz se presenta des-corporeizada, aun narrando desde el yo, ya que la fuente de la voz (su boca, su cuerpo) no aparece en las imágenes. Es, también, una voz acusmática (Chion, 1982) ya que se oye sin la posibilidad de ver la fuente o causa del sonido.

La *subjetividad* se comprende tanto por una identidad individual (la de la directora), como por el medio en la cual se expresa. La *presencia* en el film de Albertina Carri por medio de la voz “directora”, mueve los acontecimientos y pone en primer término las relaciones que unen a la cineasta con el sujeto-enunciador. La voz que se hace presente en la sala, dispara, conecta, a Carri con el sujeto-enunciador del film en tanto es su propia voz. Ella habla desde sí, expresa su nombre, su cumpleaños, sus rasgos faciales en la lectura de su expediente policial. También en sus relaciones, amigos, hijo, pareja. Todo el tiempo se conecta con ella como sujeto físico.

La voz se presenta de manera omnipresente. Además, se trata de una voz decididamente encarnada, modulada por la misma directora. Esta voz, que narra acontecimientos, describe personas y personajes, que se sitúa (y por ello se encarna) desde un punto de vista o subjetividad que coincide con un sujeto-ensayista; es la que refiere, también a la permanencia del recuerdo, o a la memoria de



aquello que no se muestra en imágenes porque no se puede, porque sus cuerpos no aparecen en ellas: Roberto Carri y Ana María Caruso (padres de la directora).

Su *subjetividad* implicada en la instancia enunciativa es la que “*crea, organiza, inventa y reinventa*” (Bettendorff & Wolkowicz, 2015: 58) todos elementos en el discurso, logrando en esta instancia expresar sus ideas, permitiendo una reflexión sobre sí misma. La voz-yo, over y des-corporeizada en *Cuaterros* es el medio por el que mejor se expresa.

Es la voz la que guía en el proceso de pensamiento, propio del cine ensayo. Se produce un *desplazamiento* en cuanto a la preponderancia de la imagen visual, ya que se impone fuertemente la presencia de la imagen sonora, que despliega el discurso.

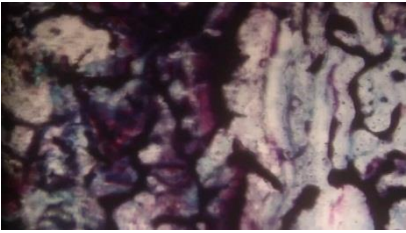


La voz encarnada de Carri nos recuerda constantemente su presencia *entre* las imágenes y la narración oral, nos remiten a un sujeto-ensayista (tanto como voz, como directora, como sujeto de memoria, como mujer). Su voz over tiene la función de tejer, “*entramar*”, yuxtaponer el pensamiento reflexivo (junto con la imagen) en el discurso.



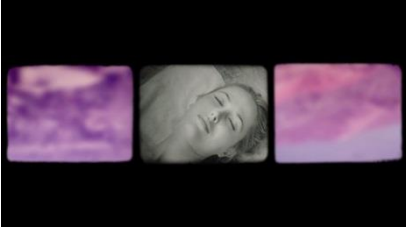
También tiene la particularidad de ser una voz “*rectora*”, que guía a los espectadores por los meandros del pensamiento del discurso. Bettendorff & Wolkowicz la llaman así, porque dictamina desde el montaje: toda elección subjetiva que lo constituya, sea sobre el ordenamiento de los acontecimientos relatados en el film o la selección de los fragmentos visuales que en éste se disponen. Justamente, en *Cuaterros*, toda decisión de montaje está atravesada por la subjetividad de Carri expresada, sobre todo, en su propia voz.



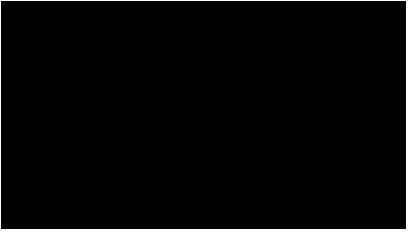

Por otro lado, Mary Ann Doane (1976) introduce la noción de cuerpo conceptual de una película, tratándose de aquellas manifestaciones que, generadas por el uso del sonido, acreditan un “*cuerpo*” unificado y presente. Este cuerpo no es físico, sino más bien mental, y es percibido por el espectador en la articulación entre sonido e imagen. En *Cuaterros* la voz-yo que habla sobre las imágenes se convierte en el cuerpo unificado (invisible pero audible) del relato; operando dialécticamente junto a las imágenes, conformando sentido conceptual.



Secuencia final


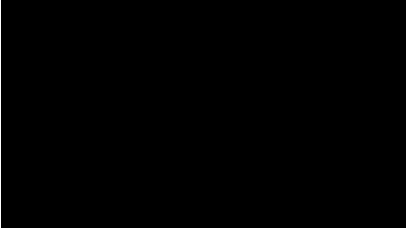
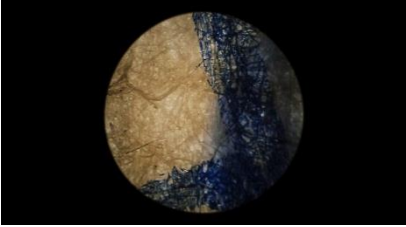

El siguiente cuadro, dividido según la referencia del cambio o división de las imágenes en la pantalla, presenta el último segmento o bloque del film de manera des-montada, separando los tópicos del discurso verbal de las imágenes que son mostradas de manera simultánea en el film.


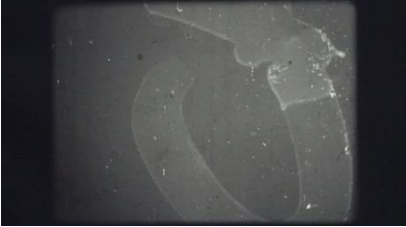
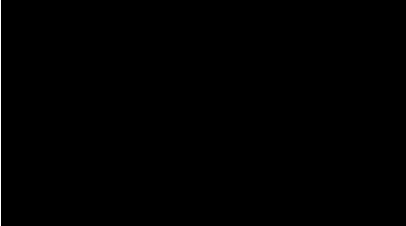

Minuto	Observaciones y montaje	Pantalla	Audio
71:24	Cambia la pantalla (la imagen completa su superficie por primera vez) y el ritmo del film se hace más lento		
71:35	Pantalla negra total		Comienza música de Schubert (piano) hasta final de la película
71:38	Imágenes de moscas, pudrición. Material de <i>La mosca y sus peligros</i> (1920) de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche.		Voz de A.C.: Agosto 2013. Vida conyugal agria. Invitada por Lola Arias a un ciclo de lecturas performáticas. Acidez cotidiana.





72:11	Pantalla completa por segunda vez		<p>Voz de A.C.: la película que no hará, sobre la obra de su padre, sobre el último caudillo alzado de la Argentina, la película sobre la película desaparecida durante la última dictadura, sobre el cuatreroismo de unos poderosos. Violencia. Las imágenes que no están, los cuerpos que no aparecen, un juicio que no llega.</p>
72:30			<p>Voz de A.C.: familia, autoafirmación, reivindicación. Habla de ella. Desacatar todos los órdenes: hijo con dos madres y un padre.</p>
73:00	Pantalla tripartita		<p>Voz de A.C.: comparación que hace su hijo de las cámaras y proyectores de cine con los caballos. Familia: una nueva casta de vivos a quienes transmitirle saberes, “recetas de supervivencia” (y resistencia). “Velázquez es eso: no es una película. Es esa receta romántica de resistencia que mi joven padre me dejó como legado”</p>
73:49			<p>Voz de A.C.: Fin</p>

			
73:52	Imágenes del mar		Voz de A.C.: naufragio, soledad. La orfandad como síntoma. Ácido corrosivo. La mirada del niño y la voz (inconforme) de su padre como sostén.
74:33	Pantalla negra total		
74:35	Imágenes enmarcadas en un círculo, de microscopio.		Voz A.C.: Agosto 2014. Se levanta el bloqueo a Cuba. Capitalismo imperialista, alineación de los sujetos. Ácido. Su esposa escribe un libro sobre los huesos encontrados de sus padres (también desaparecidos). Su rol como esposa ‘devota’ a cuidado del hijo. “La frase ‘ahora tengo una familia’ lo va destruyendo todo”. Carga. Revisa archivos filmicos de los 70 para realizar una

			videoinstalación sobre la obra de su padre.
76:02	Pantalla fragmentada en cinco partes		<p>Voz A.C.: sobre el doble desafío de trabajar con material de archivo en Argentina (“<i>al azar y al orden de unos pocos</i>”).</p> <p>Coleccionistas amigos (Peña y Félix-Didier), Museo del Cine.</p> <p>“<i>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</i>”</p>
76:35			<p>Voz A.C.: busca el pasado en archivos filmicos de universidades tomadas, imágenes nocturnas. Busca a padres, a través de Isidro, pero a su padres vivos (su cuerpo en movimiento)</p> <p>La idea de familia se disuelve en ácido</p> <p>La familia como una yuxtaposición de vivos y de muertos, de ausentes y de presentes.</p>

			<p>A.C. habla de su <i>“nuevo cuerpo de madre que no deja de ser hija”</i></p> <p>No encuentra a sus padres en las imágenes y, entonces, decide dejar de buscar. <i>“Porque para sobrevivir también hay que olvidar”</i></p>
78:33	Pantalla negra total		
78:35	<p>Letras escritas de Ana María Caruso (madre de Albertina), también enmarcadas en un círculo (estética de microscopio).</p> <p>En aquellos momentos en que la voz de Albertina se apaga, la música se oye más fuerte.</p>	 	<p>Voz A.C.: Agosto de 2015. Habla sobre la lectura de Huckleberry Finn de Mark Twain a su hijo. Libro que su madre dejó apuntado como <i>“urgente”</i></p> <p>Cambio de gobierno en la Argentina. Repetición de la historia. Duelo colectivo. El país se divide en pedazos.</p> <p>La familia se disuelve. Divorcio.</p> <p>Reflexiones de su hijo y vínculo con el libro. Pensamiento <i>descolonizador</i>.</p>
80:30			

81:17		 	<p><i>“Pero las imágenes no están, los cuerpos no aparecen, el juicio no llega y yo no logro olvidar”</i></p> <p>El legado definitivo que le dejaron escrito sus padres. Sus caligrafías como <i>“voces escritas con desesperación”</i></p> <p><i>“La obra como inmanencia de la vida. La vida como un punto de luz inmenso del que surgirán todas las cosas, incluso la muerte. Y, con ella, el cine. Entonces, solo entonces, hago esta película”</i></p>
81:20	Pantalla negra total		
81:21	Pantalla completa. Plano 1 de Albertina Carri y su hijo Furio, jugando con luces en el piso. Imagen grabada con celular.		Voz A.C: Agosto 2016. Fragmento leído de Huckleberry Finn.
81:41	Pantalla completa. Plano 2 de Albertina Carri y su		Voz A.C.: Fragmento leído de Huckleberry Finn.


	hijo Furio, jugando con luces en el piso. Imagen grabada con celular.		
81:52	Pantalla completa. Plano 3 de Albertina Carri y su hijo Furio, jugando con luces en el piso. Imagen grabada con celular.		Voz A.C.: Fragmento leído del final Huckleberry Finn.
82:04	Pantalla tripartita. Imagen caligráfica que dice “Fin”		Canción “Gracias a Dios” de Palito Ortega (música y voz)
83:10	Comienzo de créditos. Tipografía máquina de escribir.		Continúa canción “Gracias a Dios” de Palito Ortega (música y voz)
84:51	Tipografía máquina de escribir		Voz de archivo: <i>¿Vemos de nuevo los componentes?</i>



La secuencia final de la película (desde el minuto 71:24 al minuto 83:10) comienza con una imagen que comprende la totalidad de la superficie de la pantalla. De por sí esta acción quiebra con la propuesta de visualización que se venía dando hasta el momento en el film. El cambio de pantallas y la narración oral intentan comprender menos información, la vorágine de palabras e imágenes se reduce, aumentando las pausas tanto orales como en el ritmo de la cadencia de imagen. Al mismo tiempo, la atención que se pone sobre la imagen, al ser una sola, es mayor. El tono de la voz tiene cierto tinte melancólico (frente al sarcástico de la narración oral previa). Se oye música, notas de piano (de Schubert puntualmente) que acompaña al relato hasta el final de la secuencia, coincidiendo con el final del film.

En esta secuencia, la voz de Albertina Carri, sujeto-ensayista, relata cronológicamente (episodios de su vida que se dan en cada agosto, desde 2013 hasta 2016) aspectos que la interpelan directamente: la vida conyugal, la familia no convencional que se propuso conformar, sus proyectos -primero el de la lectura performática, semilla que engendró luego la idea de hacer esta película; luego la videoinstalación, por último, sí, *Cuatrerros*-; la película que no encuentra, aquella que no hará; el cuerpo de sus padres, aún sin aparecer, y el legado: el libro sociológico que escribió su padre sobre Isidro Velázquez, las cartas de su madre con una lista de “lecturas urgentes”; los cambios que atraviesa su cuerpo como madre, las enseñanzas de su hijo; el trabajo con el archivo; los sucesos políticos y sociales que atraviesa el país; la metáfora del ácido corrosivo que va esparciéndose sobre todas las esferas de su vida. La voz avanza sobre las imágenes que, mediante un montaje simbólico, encuentra una familiaridad entre los elementos, los enlaza, los funde; la metáfora de la vida, de su continuidad, del porvenir, va hilando los elementos y proyectándolos a futuro. Carri cierra con imágenes de su hijo y hablando de sus aprendizajes, de las recetas para vivir que ella puede ofrecerle; lo que ella considera el *legado* más importante de los padres hacia los hijos.

El cambio abrupto de la sucesión de imágenes en la pantalla siempre enmarcadas, a la imagen que comprende el total de la superficie (al inicio del bloque sobre todo), opera en forma de contrapunto: se produce un énfasis en la voz-yo que narra. El montaje visual ya no es flexible, sino que las imágenes



se suceden, mientras el oído se focaliza atentamente en la narración oral. Tampoco aparecen sonidos exagerados en los momentos que la voz habla y la música se escucha en segundo plano, dándole un lugar preponderante a la voz- yo. Se pone el acento, en el cierre discursivo de la subjetividad del yo dentro del film.

Otro aspecto es que este bloque de espacio-tiempo está atravesado por las ideas contrapuestas de fracaso y resistencia: por un lado, el no haber hecho la película sobre su padre, o sobre Isidro, por no haber encontrado en las imágenes aquellos cuerpos desaparecidos. Por otro lado, la vida que se impone, el legado, la historia que necesita ser contada y materializada en un audiovisual. Ella resiste, entonces, al hacer esta película, al cuatrrear las imágenes. Tiene el poder de escogerlas, ordenarlas, crear una obra que reivindique la memoria, para no olvidar. La esperanza, propia de la *resistencia*, la encuentra en la casta de vivos, en la próxima generación: su hijo Furio.

Este bloque es particular ya que, por un lado, no se encuentra en el ejercicio previo al film que realizó Carri (*Operación Fracaso...*); es decir, es propio del film. Funciona como una especie de síntesis (no conclusiva) de los aspectos que fue desarrollando a lo largo del film, así como también previamente en la videoinstalación; exponiendo la *necesidad* que la llevó a realizarlo. Por otro lado, como ya mencionamos, logra articularse mediante la confluencia de todos los elementos, la configuración de una subjetividad del yo de la directora, ofreciendo su actual punto de vista sobre los mencionados aspectos de su vida. Y, por último, abre preguntas que apuntan hacia el futuro, hacia las próximas generaciones: pone la esperanza de toda resistencia en los que vendrán. Ella se ubica, al compararla con *Los Rubios* u *Operación Fracaso...* en otro estadio de su propia historia.

El cuerpo de Carri en la imagen

Albertina Carri suele acompañar presencialmente, poner el cuerpo en cada proyección de la película, hacerse presente. Aunque en *Cuatreros* la voz es des-corporeizada (el cuerpo ausente en la imagen) remite igualmente a uno al que le suceden cosas, que por momentos estuvo en puerperio y amamantamiento, que contiene aquellas emociones expresadas por la voz, que es de una mujer, que habla de su sexo, de sus frustraciones, de su ideal de familia. Un cuerpo que es completamente político, el cuerpo de la directora.

Solo con el previo conocimiento del cuerpo de Albertina Carri podemos identificar su imagen en pantalla –en los tres últimos planos del film en los que aparece junto a su hijo- ya que voz e imagen no están sincronizados. Al mismo tiempo, la imagen se ve desenfocada y oscura, haciendo difícil el reconocimiento.



Estas imágenes poseen un tratamiento que rompe con la línea estética que se presentó a lo largo de toda la película: son imágenes digitales o de síntesis, que fueron grabadas para el film con un celular en el Parque de la Memoria, sin ningún tipo de planificación previa¹¹, donde aparecen las siluetas de la directora y su hijo, corriendo, saltando y jugando con una hilera de luces que se encuentra en el piso.


Aquí las imágenes en movimiento se muestran en pantalla completa, prescindiendo de los marcos que se utilizaron previamente. La figura del cuerpo de la directora, se hace presente por primera vez en el film. Esta acción nos obliga, como espectadores, a repensar el film en tanto expresión del cuerpo, hasta aquí inscrito de modo sonoro mediante la subjetividad del discurso. Se disparan nuevas preguntas, descoloca, quiebra la continuidad con que venía desarrollándose la película.

Apela directamente a sus espectadores, busca que se vuelvan protagonistas, actores de los acontecimientos narrados. Que empaticen, que se sientan representados.

Esa subjetividad que se expresa en una voz-yo sobre todo el caudal de imágenes, definitivamente, existe, tiene vida.

El film cierra de este modo, con mucha fuerza, puesto que muestra una relación madre-hijo que Albertina Carri no pudo encontrar en las imágenes que buscaba. Un cierre que sigue resistiendo al olvido, que mira hacia adelante, hacia el futuro, hacia las nuevas generaciones. Un cierre que no cierra, sino que abre un horizonte de pensamiento, de reflexión, de una subjetividad que “continúa” con-formándose.

¹¹ Según lo declara Albertina Carri en la entrevista con EDA.



Pensar la subjetividad desde el cine-ensayo nos permite analizar en *Cuaterros*, el modo en que se cimienta en la película. Siguiendo, sobre todo, la idea de una construcción (tanto del film, como de la subjetividad), una conjunción y yuxtaposición de variados elementos, un montaje que permite cierta interpretación o significación de la obra, esta subjetividad se hace presente mediante varias marcas enunciativas. Por ejemplo, en la selección de imágenes, en la disposición de las mismas, en el modo en que se narran los hechos, en el uso de la voz over des-corporeizada. Aunque considero que es en ésta última donde se hace más evidente.

Carri elige narrar el entramado de tópicos, que se van presentando a lo largo de la película, grabando su propia voz. Los bloques de espacio-tiempo que se suceden (compuestos, al mismo tiempo, de imágenes en movimiento y sonidos) se hilan por esta voz encarnada que relata y describe su posición frente a las situaciones: el viaje a Chaco y Formosa que hicieron Carri y su familia, su condición de madre tanto al reflexionar sobre su hijo como al señalar los cambios que su cuerpo experimentó en el proceso, su posición como hija de desaparecidxs, de cómo entiende el mundo. Su voz habla desde un *yo* que, además de hacerlo en primera persona, inscribe una mirada auto-referencial que hace de ella misma como un sujeto social más allá del film (el de la realizadora) y se posiciona como vivencia, experiencias, pensamientos de forma política y situada.



Parte 3

Concepción tentativa y fragmentada del mundo


Fragmentaciones

Como dijimos anteriormente, el modo ensayístico del cine remite a una *“forma que piensa”*, una forma que logra materializar en materia audiovisual los pensamientos y reflexiones, como lo hace nuestra mente: de manera fragmentada. En cada caso, se erige según la puesta en relación de los elementos, en el montaje del film. Proponemos, para *Cuatreros*, distintas capas de análisis de su particular modo de producir sentido.

El espacio de representación visual del film (la pantalla de cine) en *Cuatreros* se hace evidente, se hace más visible al fragmentarse. Se presenta, en este espacio visual, una multiplicación de imágenes. La pantalla se sectoriza, se divide.

Las pantallas divididas o multipantallas permiten fraccionar las imágenes en varios marcos dentro de una misma superficie de proyección, o separar las imágenes en más de una pantalla. En el film, la multiplicidad de imágenes en la pantalla permite que aparezcan y desaparezcan “fragmentos” del material de archivo, precedidos y sucedidos por otros no en el mismo momento de corte. Permite que el corte en cada una de las “ventanas” que aparecen en la pantalla, sea autónomo. *Cuatreros* habilita una fragmentación en su lectura, una especie de *zapping* visual hecho por el ojo del espectador y, por lo tanto, un proceso particular de sentido ya que cada quien que visualice el film lo hará de forma diferente, incluso en una misma proyección. Al mismo tiempo, si uno re-visualiza el film, la elección de las imágenes será distinta cada vez: el montaje es flexible (Farocki). Se fragmenta la visión, la mirada de las imágenes presentadas no es unívoca, sino múltiple en la relación entre ellas. Carri propone una combinación y montaje propio por parte del ojo del espectador sobre los fragmentos que elige mostrar y su disposición en la pantalla.

El montaje fomenta esta fragmentación en tanto se trata de la hebra encargada en el film de generar un *entre* esas imágenes, seguidas y simultáneas, materializando el *flujo* del pensamiento. La estructura de un ensayo (ese flujo de pensamientos) se enfrenta a las convenciones de la cronología y la




continuidad. Los ensayos filmicos construyen su coherencia a partir de un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias entre elementos homólogos. Por lo tanto, se oponen a lo lineal: están *entretnejidos* (Blümlinger, 2007: 55). Carri va alternando las tramas narrativas orales que componen su relato (p.e. la de Isidro Velázquez, la de su propia familia, la de sus conversaciones con Lita Stantic, la de cómo consiguió el material de archivo), entretnejéndolas unas con otras mediante el montaje de imágenes, guiando, la voz, su lectura. Aparecen, las tramas, intermitentes y vinculadas entre sí, dentro de un mismo bloque de espacio-tiempo. A veces prevalece una trama sobre otra (sub-trama). Otras hay un corte y se sucede otro bloque, con tramas puestas en relación. Es el modo en que el flujo de imágenes, reflexiones y pensamientos se van articulando, conformando un todo.

El quiebre que se produce hacia el final, en cambio, toma una forma lineal. Es muy interesante la irrupción del último bloque debido a que se transforman los modos de representación y de lectura que el film venía teniendo y es, al mismo tiempo, el espacio del film donde todas las tramas confluyen. La narración de las vivencias personales de Carri (en años, en roles, en emociones) presenta un *yo* fragmentado.

Por otro lado, la fragmentación atraviesa al mismo tiempo la cuestión del *yo* que enuncia: “*en los tiempos posmodernos, el yo (occidental) se ha vuelto descentrado, quebrado, líquido, cambiante, desplazado, múltiple, esquizofrénico y socialmente construido*” (Rascaroli, 2014: 160), diferenciando la construcción del yo en los tiempos que corren con la idea de un yo cerrado y estático que defendía la modernidad. Este es otro motivo por el cual el uso de la pantalla dividida, no sólo corresponde a la estética del video, sino que también se conjuga a los modos de representación actuales acerca de cómo nos concebimos en el mundo: fragmentados. Lo que ha mutado entonces, a gran escala, son los procesos de significación y cómo materializarlos. Las elecciones retóricas en *Cuaterros* corresponden y se sitúan en la contemporaneidad fragmentada del audiovisual.

Sin embargo, el yo que narra siempre se enfrenta a la imposibilidad de narrarse a sí mismo: conforma una identidad incompleta, fracturada (Arfuch, 2014: 138). Esta fragmentación, que podemos observar en *Cuaterros* –y en la filmografía completa de Carri– en tanto facetas que asume la directora, le permite auto-narrarse como una versión subjetiva, reformulada en cada caso. Para el psicoanálisis, la narración pone en forma (y, por ende, en sentido) aquello que, antes de convertirse en relato, es un conjunto de vivencias, sensaciones, pulsiones y memorias a la vez. La construcción del personaje que lleva adelante el relato supone un fuerte poder de identificación con el sujeto- directora. La mirada subjetiva de los hechos desde la cual se narra el film se convierte en el punto central, conformando



un verdadero acto performativo: el decir (o el volver a decir) es vivir (o *volver a vivir*) (Arfuch, 2014: 138).

La *conclusividad* a la que tiende *Cuaterros* hacia el final se trata de un cierre provisorio que invita a resignificar todo el conjunto narrado: Carri hace un repaso por sus últimos años para cerrar con su situación presente (2016) frente a lo abordado en el film. Aún en coincidencia de nombre, de cuerpo, el yo que narra es una construcción performativa del sujeto que, por sobre todas las cosas es dinámica.


Lo mismo sucede en el tiempo de la narración: el film se despliega desde un principio hacia un final (como la vida y la muerte) pero no se clausura. Encuentro en esta apertura, en esta performance, una permanente construcción tanto del sujeto como de los relatos, una característica fundamental del ensayo. Se produce aquí, una superación de la noción de documental subjetivo en tanto y en cuanto no busca atar nudos, cerrar ideas, conformar un sujeto; sino abrir ventanas para que vuelen los pensamientos, se desplieguen los sentidos y se transformen los actores involucrados en el film (espectadores, realizadores).

La asistematicidad, la interrupción del fluir de las imágenes o de la cantidad de pantallas que se muestran (al pasar de ver una o tres, a ver cinco o volver a ver una), en otras palabras, la *opacidad* del dispositivo de representación, apelan a una reflexión ensayística del medio y su materialidad, ponen de relieve la pregunta por la construcción de una verdad o significado.

Como mencionamos anteriormente, la idea de fragmentación del mundo afloró particularmente en la posmodernidad, haciendo alusión a una segmentación de la mirada en general, conllevando consecuencias estéticas, en particular la fragmentación de imágenes y/o pantallas. Este fraccionamiento de la mirada del mundo se vincula directamente a la caída de los grandes relatos modernos, en los cuales era concebido un único discurso –y mirada– válido.

Aperturas

“El *pensar* del film-ensayo es con claridad una manera voluntariamente inacabada” (Català, 2007: 98), debido a que la estructura de los pensamientos es rizomática: dispara múltiples caminos en su construcción y nunca están desvinculados. En materia audiovisual, es a través de la relación entre las




imágenes y los sonidos (la materia prima) que se producen las reflexiones o pensamientos de la directora en el film. En el caso de *Cuaterros*, la cuestión del archivo es crucial en la banda de imágenes. Carri se apropia de las mismas, vuelve a presentarlas, desplazadas de sus orígenes, para representar sus pensamientos y su memoria, para construir un hilo reflexivo personal. El film construye una realidad performativa, no porque la película no tenga final, sino porque insiste en volver a representarse en múltiples formas y aspectos.

La realidad es transformada en el trayecto de volver a mostrar las imágenes. La apropiación y la re-actualización del material de archivo permite configurar otros relatos y re-significarlos. Por otro lado, es por medio de la narración oral que la historia de sus vínculos familiares y de ella misma se inscribe en las imágenes. Esta característica de continua transformación, performativa; configura un sentido inacabado, amplio, abierto pretendiendo siempre reinventarse. Se trata de una característica compartida con la noción de subjetividad y con las formas del ensayo cinematográfico: la performatividad aparece intrínseca en el *modo* en que es construido el ensayo y en la sucesión de trazas subjetivas que aparecen en el film. Así es como Albertina Carri, como sujeto, se inscribe parcial y subjetivamente en el film, y en cada film configura su propio yo (en constante transformación). Lo que nos permite el relato, entonces, es construir parcialmente la vida (imposible de aprehenderla en su totalidad), y darle una unidad de sentido provisoria (nunca única).

La convivencia de imágenes que ya existen, de archivo, escogidas, remontadas y presentadas nuevamente sumadas a un discurso subjetivo encarnado por la propia voz de la directora que “*ensaya reflexiones*”, sobre su lectura y acontecimiento de los hechos, logra abrir “una línea de argumentación tentativa, no lineal, resistente a la clausura” (Weinrichter, 2005: 2).

En *Cuaterros*, Carri habla de sus vivencias desde una subjetividad presente, de su rol en la sociedad y en la familia que construye, de su condición de hija de desaparecidos, de su orientación sexual. Es decir, más allá del film y de las identidades que construye en otras configuraciones de su yo (sean o no cinematográficas), en su cotidianeidad y en su devenir, no deja de ser en todas ellas... No deja de estar en permanente reformulación o construcción. En palabras de Bettendorff y Wolkowicz, “se afirma y se niega en tanto autoridad, se muestra en la acción misma de crear, por lo tanto abre y cierra sentidos simultáneamente en una obra que no se presenta como conclusión de un trabajo sino en su mismo hacer” (2015: 60).

Esta apertura a múltiples sentidos se configura en la relación dialógica entre el film y el espectador; suscitando el modo ensayístico problemas e interrogaciones en este último al materializar el proceso de pensamientos, promoviendo un compromiso con el film y reflexiones vinculadas a las que propone,



en este caso, la directora. El proceso de pensamientos tiene lugar en la mente del espectador a lo largo del film, ya que se trata de un discurso en el cual la subjetividad es construida en el texto para la interpretación del espectador. En *Cuaterros*, el diálogo se produce en tanto acompañamiento de la narración de Carri, pero escogiendo las imágenes que vemos entre las que se nos presentan en la pantalla. Así, vamos haciendo nuestra propia aventura, nuestro propio camino en la construcción de sentido del film.

Al mismo tiempo que materializa cinematográficamente el *modus operandi* de los pensamientos, el ensayo problematiza, abre líneas de pensamiento que no ofrecen una única respuesta. Carri como sujeto-ensayista inventa la forma y por lo tanto su propio objeto de representación. Crea. Resiste. Niega cualquier transparencia discursiva y cualquier posible cierre. Ella misma se construye como discurso. Ensayar el *mundo* desde un *yo* es cualidad fundamental de un ensayo, donde la narración posee un carácter performativo, al *crear* lo que fuera de ella no existe en ninguna parte, dejando abierto el relato, haciendo explícita su incompletitud.

El discurso cinematográfico de *Cuaterros* va entramando y entretejiendo un pensamiento reflexivo en el espectador, incentivado por el mismo proceso de producción de discurso que hace Carri (sobre todo oral). La voz relata cómo se sucedieron los hechos en su vida personal, cómo fueron cambiando sus ideas y propósitos con la película que está realizando y presentando al espectador, qué fue sucediendo con su matrimonio, con su ideal de familia. Es la forma ensayística del cine que tiene su origen justamente en el *proceso de construcción de la misma*, como un pensamiento, como una idea que se dispara y despliega en múltiples direcciones. Es el motivo por el que esta película no se agota: arroja múltiples líneas reflexivas. Solo puede abarcarse parcialmente, como obra, como forma de representación.

Consideraciones finales

“La obra como inmanencia de la vida. La vida como punto de luz inmenso en el que surgirán todas las cosas. Incluso la muerte. Y con ella el cine. Entonces, sólo entonces, hago esta película”


Albertina Carri
(*Cuatreros*, 81:15’)

Cuatreros es acto de resistencia. Ciertas imágenes, al igual que ciertas ideas, se resisten a ser olvidadas y desaparecer, a morir. Lo mismo los discursos, las versiones de los hechos y de la memoria.

Albertina Carri ejercita, una vez más, su pensamiento crítico y rebelde de resistencia mediante el cine, forma artística de la que logró apropiarse para continuar la lucha de la que formaron parte las generaciones anteriores. Como cineasta, necesita y elige crear para resistir, para vivir. El cine como inmanencia de la vida, como productor de vida, como resistencia a la muerte.

Cuatreros narra el entrelazado de la historia personal de la directora y una parte de la historia de un país. Es el modo en que Albertina organiza el caudal de sus pensamientos y reflexiones, expresados por el lenguaje audiovisual, utilizando los bloques de espacio-tiempo para configurar el relato. Insisto en que se trata de un *ensayo cinematográfico* ya que ensaya consideraciones sobre el mundo, inaugurando posibles interpretaciones que se extienden más allá del film. El sentido que podemos atribuirle al film es dinámico, finito, pero inacabado; permitiéndonos y proponiendo crear nuevas interpretaciones, resistir a los discursos naturalizados o normalizadores, dar vida a un espacio crítico en nuestros pensamientos.

Al desplegar el proceso de construcción de pensamiento en el film, Carri indaga sobre su lugar circunstancial en el mundo y nos propone hacerlo junto con ella. Ella se despliega, como subjetividad, como historia personal, como mirada, como vivencias; mediante el montaje de elementos cinematográficos. La estrategia de desplegar su propia voz contribuye con énfasis a considerar el discurso del film como “ensayístico”. La mirada de Carri se expresa en la operación de selección de imágenes, de la puesta en pantalla de las mismas. Las trazas subjetivas del discurso se presentan en todos los niveles y elementos que entran en juego.



Al mismo tiempo, la intervención de un yo subjetivo y discursivo en el film, pone de manifiesto la tensión entre las esferas de lo personal (la interioridad, la subjetividad, lo propio o individual) y lo público (o común, colectivo). Al mismo tiempo, el ensayo cinematográfico, imbricado en aquella zona *fronteriza* entre el documental y la ficción, deja entrever como, de algún modo, ambos lo constituyen. En el espacio *entre* las diferentes esferas es donde *Cuaterros* se configura y materializa como film, entramando la experiencia personal con las estructuras sociales.

Como si fuera un orden posible, contingente, latente de los elementos, el cine permite concretizar ciertas ideas, exponerlas al mundo en material audiovisual. Se trata de un medio artístico, potencial generador de conocimiento (función que supera a la narrativa de contador de historias). El cine permite, en su representación, repensar ciertas construcciones de sentido fuertemente instauradas en las sociedades y proponer nuevas miradas alternativas que permitan repensarlas y transformarlas.

Como ya lo dijo Walter Benjamin, el cine como medio masivo de producción de sentido puede alienarnos o emanciparnos. Su poder simbólico y productor de sentido está en el uso, intención y forma con la que produzcamos y observemos el material audiovisual. El *cine-ensayo*, cimentado en la reflexividad del material, propone que se expongan al mundo subjetivamente, que se produzca un pensamiento acerca de ese orden de los elementos. Interroga al mismo cine sobre su representación.

Una fuerte función referencial caracteriza al cine, sea sonora, visual o simbólica, como “espejo” del mundo. Podemos entonces decir que el reflejo es doble: por un lado busca imitarlo, por otro le contesta al mundo. El cine crea mundo y el mundo al cine, tratándose de elementos que funcionan en una lógica de retroalimentación. Ambos necesitan del otro para existir y re-crearse.

Como observamos en *Cuaterros*, la enunciación cinematográfica excede a sus realizadores o realizadoras, a la manipulación de las imágenes o la utilización de la voz y el despliegue de los sonidos. Es el mismo dispositivo, hilado por el montaje, el que produce sentido. El film mencionado busca constantemente preguntar a sus espectadores por los archivos, por los discursos del pasado en vínculo con el presente, por la construcción de la memoria personal y colectiva, por los *procesos de construcción* tanto de la vida, como de los relatos.

Esa es una de las características más importantes del medio: el cine brinda la posibilidad de resistirse a un pasado fijo, dado, oficial y unívoco ya que permite reescribirlo, reinterpretarlo, recrearlo y devolverlo a la vida en un presente.

Bibliografía

- Amado, Ana (2016) “*Los Rubios: la disolución de la escena*”; “La invención y la herencia”; “Sin influencias”; “El libro de *Los Rubios: entre la letra y la imagen*”. En A. Amado *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)* (pp. 185-197). Buenos Aires, Colihue, 1º edición, 2016.
- Arfuch, Leonor (2006) “Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad en la mirada”. En D. Gutiérrez (Ed.), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 75-84). Buenos Aires, Manantial. Disponible online en: <https://ens32-sfe.infod.edu.ar/sitio/upload/ArticuloArfuch1.doc>.
- Arfuch, Leonor (2014) “Espacio biográfico y memoria en la cultura contemporánea. Intervenciones sobre el “documental subjetivo””. En P. Bettendorff & A. Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (pp. 131-144). Buenos Aires, Librería.
- Bonet, Eugeni (2002) “Desmontaje documental”. En *Noticias de culturas de archivo*, 23 septiembre 2002. [Versión electrónica]. URL: <http://www.culturasdearchivo.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=272>.
- Bettendorff, Paulina & Wolkowicz, Paula (2015) “Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina”. En *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°6, 52-64. Disponible online en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=182&vol=6.
- Blümlinger, Christa (2007) “Leer entre las imágenes”. En A. Weinrichter (Comp.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-65). Pamplona, España, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra – Colección Punto de Vista, 1ª edición.
- Carri, Albertina & Colace, Lautaro (Entrevista a), #29 Cuatrerros. *EDA PRESENTA, Asociación Argentina de Editores [EDA]*. C.C. Matienzo, Buenos Aires, Argentina. 27 de junio de 2018. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=tBBiWM9SksI&t=197s>.
- Català, Josep María (2004) “Formas de la visión compleja. Genealogía, historia y estética de la multipantalla”. En *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen. Segunda Época*, #48, octubre 2004, 77-101. Valencia, España.

- Català, Josep María (2007) “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”. En A. Weinrichter (Comp.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 92-108). Pamplona, España, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra – Colección Punto de Vista, 1ª edición.
- Chaudhuri, Shohini (2006) Cap. 3: “The Female Voice”. En *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Nueva York, Routledge Critical Thinkers. Traducción y notas al pie: Disalvo, M. (2012) “La voz femenina”. Disponible online en: <https://es.scribd.com/document/112864043/La-Voz-Femenina-Shohini-Chaudhuri>.
- Chion, Michel (1993) “Las tres escuchas”. En M. Chion *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (pp. 28-34). Barcelona, Paidós.
- Chion, Michel (2004) 3. “Sobre la voz-yo”. En M. Chion *La voz en el cine* (pp. 57-65). Madrid, Cátedra. Signo e Imagen.
- Deleuze, Gilles (1987) “¿Qué es un acto de creación?” Conferencia en la Escuela Superior de Oficios de imagen y sonido [FEMIS], 17 marzo 1987, París, Francia. Grabación de video disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>. Traducción: Prezioso, Bettina (2003), “¿Qué es el acto de creación?” En *Proyecto Trama*. Disponible online en: <https://gop21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.
- Deleuze, Gilles (1996) *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (El abecedario de Deleuze: R de Resistencia). Grabación de video de las entrevistas que Claire Parnet le realizó a Gilles Deleuze entre 1988 y 1989. Transcripción disponible online en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-p-q-r-s-t-u-v.html>.
- Didi-Huberman, Georges (2001) “La exposición como máquina de guerra”. En *Minerva: Revista del Círculo Bellas Artes*, #16, 24-28. Madrid, España. Traducción: González, Guadalupe. [Versión electrónica]. Disponible online en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf).
- Doane, Mary Ann (1976) “La voz en el cine: la articulación de cuerpo y espacio”. En B. Nichols, (Comp.), *Movies and Methods II*. Los Angeles, UCLA, Press, 1976. Traducción: Bressan, David.
- Farocki, Harun (2004) “Influencias transversales- Montaje flexible”. En G. Yoel, (Comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía* (pp.207-216). Buenos Aires, Bordes Manantial.

- Félix-Didier, Paula (2010) “Sin techo ni ley: films “huérfanos”, archivos y *found footage*”. En L. Listorti & D. Trerotola (Comps.) *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?* (pp. 107-112). Buenos Aires, #12 BAFICI, abril 2010. Disponible online en: https://books.google.com.ar/books?id=NYIBdFEJEK_gC&pg=PA107&dq=felix+didier+metraje&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwir09ufoYrhAhU5HLkGHWKyAwcQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false.
- Kriger, Clara (2007) “La experiencia del documental subjetivo en Argentina”. En M. J. Moore & P. Wolkowicz (Eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 33-49). Buenos Aires, Librería.
- Lapi, Romina (2017) “Modos de de-construir la memoria sonoro-visual de la dictadura argentina. La política de archivo de Albertina Carri” [EVC-CIN] Artículo que integra el proyecto de investigación dirigido por E. A. Russo, *Heterotopías del cine en el arte contemporáneo. Dinámicas intermedias, poéticas de pasajes y mutaciones del espectador*.
- Mauas, Débora (2017) “Albertina Carri y la representación como montaje”. En *Irrupciones: Revista de Gestión e Historia de las Artes*, #0, noviembre 2017, Buenos Aires. Disponible online en: <http://irrupcionesrevista.com/page7.html>.
- Niney, François (2000) “Artavazd Pelechian; la realidad desmontada”. En F. Niney *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental* (pp. 85-88). México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2009.
- Rancière, Jacques (2009) “Montaje dialéctico, montaje simbólico”. En J. Rancière *El destino de las imágenes* (pp. 71-81). Buenos Aires, Prometeo Libros, 1º edición, 2011.
- Rascaroli, Laura (2007) “El film ensayo: problemas, definiciones, compromisos textuales” (fragmentos). *Framework 49*, #2, Detroit, Wayne State Univ. Press, 2007. Revisión Técnica: Russo, Eduardo A. Traducción: Disalvo, M. & Di Bastiano, M. (para uso interno de la cátedra Teorías del Audiovisual, FBA, UNLP).
- Rascaroli, Laura (2014) “El cine subjetivo y el ojo de la cámara”. En *Revista Cine Documental*, #10, 2014, 145-179. Traducción: Pardo, Soledad. [Versión electrónica]. Disponible online en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara/>.

- Russo, Eduardo A. (2006) “Poder y cine contemporáneo: una lógica de resistencia”. En *Publicación del Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia*, 7º edición, Colombia.
- Sierek, Karl (2007) “Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico”. En A. Weinrichter (Comp.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 176-185). Pamplona, España, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra – Colección Punto de Vista, 1ª edición.
- Weinrichter, Antonio (2005a) “El documental se mira al espejo”; “el documental performativo; del documental poético al experimental (con un interludio de ficción)”; “síndrome de archivo”; “hacia un cine de ensayo”. En A. Weinrichter *Desvíos de lo real: el cine de no ficción* (pp. 45-60 y 77-98). Madrid, España, T&B editores, 2da edición.
- Weinrichter, Antonio (2005b) “Una forma que piensa: notas sobre la tradición ensayística europea”. En *Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporani*, Auditorio CCCB, Barcelona, 2 de junio de 2005. Tomado del canal de YouTube del *Observatorio de Cine Europeo Contemporáneo*. Disponible online en: <https://youtu.be/EadK0bDz3ew>. Transcripto a texto disponible online en: http://www.ocec.eu/pdf/2005/weinrichter_antonio.pdf.
- Weinrichter, Antonio (2007) “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo.” En A. Weinrichter (Comp.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-49). Pamplona, España, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra – Colección Punto de Vista, 1ª edición.
- Weinrichter, Antonio (1998) “Subjetividad, Impostura, Apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre.” En *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, #30, 108-122. Valencia, España.

Referencias audiovisuales

- Caouette, Jonathan (director) (2003) *Tarnation*. Largometraje, 88', EE.UU.
- Carri, Albertina (directora) (2003) *Los Rubios*. Largometraje, 90', Argentina.
- Carri, Albertina (directora) (2009) *Restos*. Cortometraje, 10', Argentina. Disponible online en: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/1493/reproducir>.
- Carri, Albertina (directora) (2015) *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado – Investigación del Cuatrerismo*. Videoinstalación en *loop*, Parque de la memoria, Buenos Aires, Argentina. Registro audiovisual de la videoinstalación *in situ* por R. Lapi, 57', 2017. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=QJC5eiPfPAA>.
- Carri, Albertina (directora) (2016) *Cuaterros*. Largometraje, 83', Argentina.
- Farocki, Harun (2001, 2002, 2003) *Eye / Machine I, II y III [Ojo / Máquina I, II y III]* Instalaciones audiovisuales, 25', 16', 18', Alemania. Colección MACBA, España.
- Friedrich, Su (directora) (1990) *Sink or swim [O nadas o te hundes]* Mediometraje, 48', EEUU.
- Guerín, José Luis (director) (2001) *En construcción*. Largometraje, 125', España.
- Marker, Chris (director) (1957) *Lettre de Sibérie [Carta a Siberia]* Largometraje, 62', Francia.
- Marker, Chris & Bellon, Yannick (directores) (2001) *Le souvenir d'un avenir [Recuerdos del porvenir]* Mediometraje, 42', Francia.
- Roqué, María Inés (directora) (2004) *Papá Iván*. Largometraje, 55', Argentina. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=3oq8t__d22Y.
- Varda, Agnès (directora) (1975) *Repónse de femmes: notre corps, notre sexe [Respuestas de mujeres: nuestro cuerpo, nuestro sexo]* Cortometraje, 8', Francia. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=xlrZlIbwPZI8>.
- Varda, Agnès (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse [Los espigadores y la espigadora]* Largometraje, 82', Francia.