

ENTRE LA IDENTIDAD, LA MEMORIA Y EL ARCHIVO. ENTREVISTA A ALBERTINA CARRI

Estefanía Santiago

Metal (N.º 3), pp. 144-151, julio 2017. ISSN 2451-6643

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

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# ENTRE LA IDENTIDAD, LA MEMORIA Y EL ARCHIVO

ENTREVISTA A ALBERTINA CARRI

BETWEEN IDENTITY, MEMORY AND ARCHIVE  
DIALOGUE WITH ALBERTINA CARRI

ESTEFANÍA SANTIAGO

[estefaniasantiago.fotografia@gmail.com](mailto:estefaniasantiago.fotografia@gmail.com)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

## Abstract

In this conversation, Albertina Carri reflects on her ways of telling and approaching memory and identity, the process of her work production, the passage from the cinematographic language to the audiovisual installation and the connection between historical and personal context and her productions. Moreover, she focuses on the film *Cuaterros*, which suggests going deep in a revealing experience on her personal origins: her questions, her losses and her findings.

## Keywords

Identity; memory; production; Carri

## Resumen

En esta conversación, Albertina Carri reflexiona sobre sus formas de contar y de abordar la memoria y la identidad, el proceso de producción de sus obras, el pasaje del lenguaje cinematográfico a la instalación audiovisual y el vínculo entre el contexto histórico y personal y sus producciones. Además, focaliza en el audiovisual *Cuaterros*, que propone bucear en una experiencia reveladora sobre sus orígenes personales: preguntas, pérdidas y hallazgos.

## Palabras clave

Identidad; memoria; producción; Carri



Albertina Carri nació en Buenos Aires en 1973. Es guionista, productora, directora de cine y una de las artistas audiovisuales más trascendentales de la Argentina. En su búsqueda artística ha explorado la animación, el cine-ensayo, el documental, la ficción y la video-instalación. Su film *Los Rubios* (2003), una de las obras más significativas de los últimos tiempos del cine nacional, indaga acerca de su historia personal, se enfoca en la desaparición de sus padres durante la última dictadura cívico-militar y construye parte de una memoria y una verdad que afecta a la sociedad argentina como conjunto. No solo en sus formas de representación sino también en sus modos de contar y de abordar la memoria y la identidad, Albertina Carri ha construido un estilo audiovisual propio que nos hace reflexionar acerca de nuestras propias construcciones personales e ideológicas, nuestras posturas políticas y nuestras elecciones de vida. Su último trabajo, *Cuaterros*, es sin duda un *cúmulo de estrategias* (como lo describe su realizadora), un acto de memoria que nos propone bucear en una experiencia reveladora sobre sus orígenes personales: las preguntas, las pérdidas, los hallazgos. Es, a su vez, un viaje necesario al pasado desde el presente para repensarnos, nosotros los espectadores, como sociedad dentro del sistema en el que vivimos.



Fragmentos de la instalación  
«Investigación del cuatreroismo» de la  
muestra *Operación Fracaso*  
y *el Sonido Recobrado*  
(noviembre de 2015). Sala PAYS,  
Parque de la Memoria

¿Cuál es el punto de partida para tus diversas producciones artísticas?

No creo que haya un único punto de partida, sino que hay, en un principio, un cúmulo de ideas que son bastante abstractas y que se van transformando en situaciones o en escenas, a veces en un sonido y pocas veces en un personaje. En general, los personajes llegan más tarde a ordenar la historia, al comienzo es como una explosión espacial. Reviso meteoritos para ver cómo se organizan en un texto y en esa organización surgen los formatos, los modos de producción y el cuento. Es difícil que se me ocurra una idea sin un contexto, sin imaginar a la vez un territorio por el que se desplegará. En general, la geografía donde se ubican las historias tiene mucha relevancia, de allí surgen las imágenes y con ellas los personajes que la habitan.

Con relación a tu recorrido como cineasta, ¿cómo ves la relación entre proceso creativo y resultado dentro de tus experiencias?

Diría que el resultado de mis trabajos es el proceso creativo. Me entrego a ese proceso aunque no siempre sea placentero, pero con los años aprendí también a esperararlo, a darle su tiempo y su espacio. Antes me provocaba más ansiedad, creía que con el guion terminado ya estaba lista para filmar. Con el paso del tiempo y de las películas entendí que no es así; a veces el guion llega más tarde y otras —aunque esté terminado y parezca perfecto—, cuando se empieza a hacer el trabajo de campo, el trabajo sobre lo real, todo comienza a mutar. Tengo, además, una tendencia a hacer que parte de ese proceso creativo se vea en la obra. No escondo la costura, sino que la hago partícipe del ensamblaje porque me gusta poner en evidencia algo de lo imposible de representar. Supongo que la angustia se disipa una vez que logro ubicar la costura dentro la lógica del texto y, de algún modo, algo se ordena en ese verosímil.

¿Cómo surgió el pasaje del lenguaje cinematográfico a la instalación audiovisual?

No es algo que surja así, sin más, es un devenir obligado. El cine se ha convertido poco a poco en un espacio bastante conservador y los lugares de experimentación se volcaron hacia la instalación audiovisual y encontraron ahí una zona impredecible, de mayor libertad tanto en términos de relato como en la forma en que esas piezas se producen. Si bien me gusta hacer cine y trabajar con gente que hace cine, también lo encuentro un medio muy cerrado, algo acartonado. Es muy difícil hacer las cosas de otro modo en cine, está

demasiado aprendido el guion sobre cómo se produce una película. Romper con eso es un trabajo más a la hora de dirigir. La video-instalación o instalación audiovisual, entonces, se vuelve un espacio necesario de experimentación y de búsqueda para reflexionar sobre el cine, sobre lo audiovisual, sobre el sonido. Cosas que luego llevo a mis películas o no, pero que hacen que las mismas estén emancipadas de los métodos habituales.

¿Cómo son tus procesos creativos para realizar una ficción y un cine-ensayo?

No marcaría la diferencia en géneros tan estancos porque cada una de mis películas requirió de una forma de trabajo particular según sus necesidades específicas. Y si lo que hago es una ficción o es cine-ensayo siempre busco textos que me ayuden a entender el camino, tomo muchas notas, veo películas y busco artistas que hayan trabajado alguna idea similar; no siempre encuentro, pero esas búsquedas funcionan como disparadores o como inspiraciones. Hace poco releí unas notas que escribí y encontré la siguiente frase: «Si la muerte fuera un sonido de la infancia dejaríamos de temerle. ¿Y si hubiera un personaje que conoce ese sonido?, ¿cómo sería alguien joven que sabe que va a morir en cualquier momento, pero que eso no le da miedo porque está esperando volver a encontrarse con ese sonido?». Fue algo que anoté mientras leía un libro de Michel Chion sobre el sonido. Cuando volví a revisar la nota, me acordé de *Tiempo que resta* (una película de François Ozon), la vi de nuevo y ahora estoy trabajando con esa idea: alguien que no le teme a la muerte porque la encuentra dulce, porque así es su destino de espera.

¿Existe relación entre tu producción y la enseñanza en algunos campos disciplinares o transdisciplinares?

Lo desconozco completamente. Solo puedo decir que entre las cosas que leo antes de hacer una película están *I Ching* y *Mil mesetas*, dos sagradas escrituras que atraviesan cualquier estudio transdisciplinar.

Las películas *Los Rubios* y *Cuaterros* son obras autobiográficas, ¿de qué manera se relaciona el contexto con tu producción?, ¿dónde entra lo histórico y dónde se vincula con el sentido poético?

En ambos casos lo poético y lo histórico están relacionados porque la historia me pasa por el cuerpo y la manera de devolverla en cuerpo audiovisual es

hacerla poesía. Hago historia sin el peso de lo histórico porque ese peso lo llevo en el cuerpo y el cuerpo es afecto. El modo en que esa historia regresa es, entonces, desde mis afectos al cine, a mi hijo, a mis amigas y amigos, a mis parejas, a mis muertos.

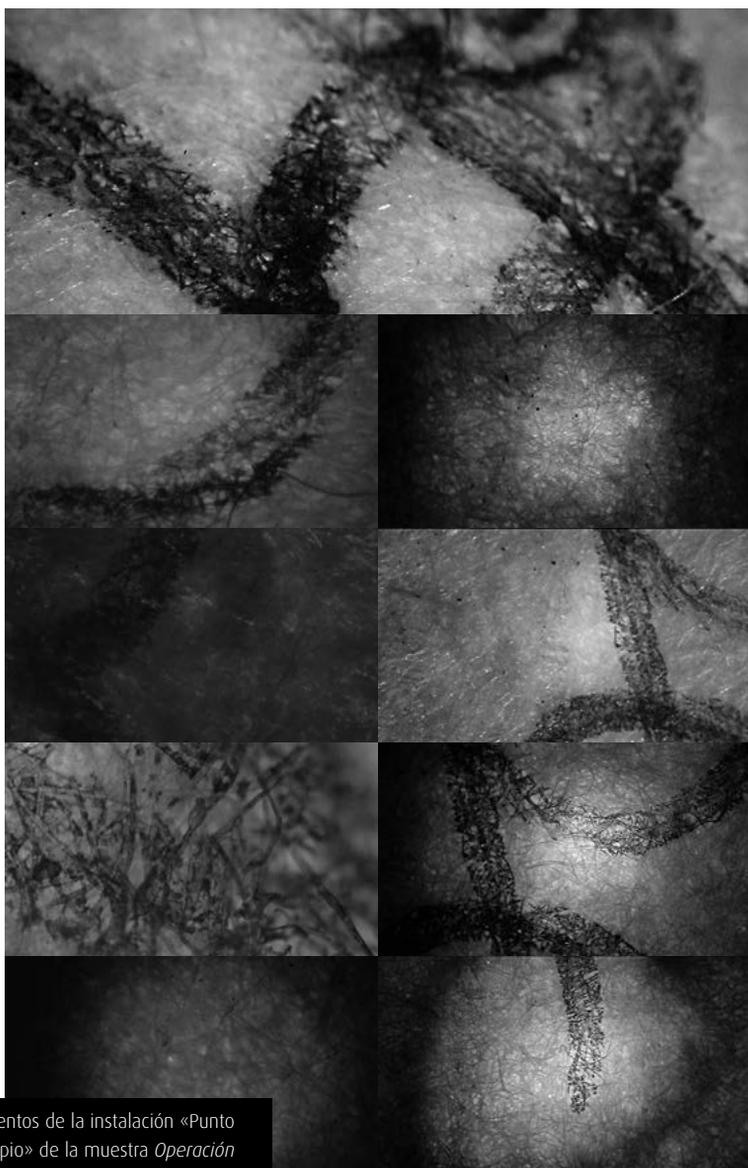
¿Consideras que tu hacer como artista es un terreno reparador?, ¿te ha servido para comprender o para sanar algunos procesos personales?

Nunca lo pienso así, pero debo decir que hacer cine ha sido una gran oportunidad para revisar eventos muy desafortunados y dolorosos que me sucedieron. Funcionó como un escudo, como una forma de estar haciéndolo pero con otro fin, el de hacer una película. De cualquier modo, no creo en la cura porque no creo en la enfermedad, considero que lo importante es aprender a vivir con lo que te toca. Lo que haces con eso que te pasó es lo que te convierte en quien sos.

Con respecto a *Cuaterros*, ¿qué estrategias audiovisuales utilizaste para profundizar en el concepto de memoria y para construir los múltiples relatos que aparecen a partir de la reconstrucción de Isidro Velázquez?

*Cuaterros* es una película muy difícil de contar y se debe, en parte, a que está llena de estrategias, tantas que dejan de importar y quedan escondidas detrás de una experiencia. *Cuaterros* es eso, una experiencia, una inmersión al pasado desde el presente, un golpe de presente que trae al pasado y a una idea de futuro: sin igualdad de derechos económicos, sociales, culturales, sanitarios, habitacionales y judiciales nunca estaremos en paz, siempre habrá alguien pasándola muy mal y eso nos concierne a todas y a todos como sociedad.

El cúmulo de estrategias que esta película utiliza va del humor a la solemnidad, del drama a la memoria comunicativa, del archivo al *no me acuerdo*, del recurso pop de las múltiples pantallas a los textos manifiestos escritos por Enrique Juárez, Pablo Szir y Roberto Carri en plena lucha antiimperialista; del escrache a la vida personal, de la vida personal a las marcas irreparables, de lo irreparable al futuro como un camino de luces y de sombras por el que deberemos transitar.



Fragmentos de la instalación «Punto impropio» de la muestra *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* (septiembre-noviembre de 2015). Sala PAyS, Parque de la Memoria

¿Cómo fue el proceso de montar la estructura de la película y de trabajar la voz en *off*?

Antes de la película existió parte del texto que luego pasó a ser la voz en *off*. Con ese texto buscamos en las imágenes de archivo que yo ya había capturado, junto con el montajista Lautaro Colace, una articulación entre estas y la voz en *off*. De algún modo, orienté la búsqueda a las capturas de archivo que realicé: China, Vietnam, Chaco, «Acciones extremistas» (título de las latas de cinta encontradas que utilicé en la película) y noticias sobre dictadores. Luego de obtener algo de todo eso, fui más allá y empecé a buscar imágenes del peronismo y ficciones y publicidades que circularon en la Argentina durante los setenta. Con ese material visualizado, Lautaro y yo nos sentamos con el texto y discutimos sobre los sentidos que se abrían o se cerraban según el material que acompañaba mis palabras. Esto lo hicimos primero sobre papel y a mano alzada, tomamos nota. Luego, grabé parte de la voz en *off* y comenzamos a probar estas lógicas anotadas. Mientras la película se armaba en la sala de edición me puse a escribir de nuevo, a sumarle nuevas reflexiones, otras líneas de lectura. En un momento, Diego Schipani —el productor y gran amigo— me dijo «basta» y entonces grabamos la voz en *off* definitiva, toda junta, en un solo día. Con ese material empezó el corte final de *Cuaterros* y en medio de ese cierre, me acordé del film *La mosca y sus peligros* (un material de archivo). Lo buscamos con Lautaro en unos DVD que editó el Museo del Cine hace años y terminamos *Cuaterros*.

Con relación a esta forma de vincular varios archivos o recursos del lenguaje audiovisual para generar nuevos significados o metáforas, ¿cuán poético, polisémico o metafórico es *Cuaterros* respecto de *Los Rubios*?

Son dos películas muy distintas. Aunque están íntimamente relacionadas y tienen un desparpajo que las hermana, no se parecen en nada. Sin embargo, *Cuaterros* le debe todo a *Los Rubios*, sin la primera la otra no hubiese existido. *Los Rubios* me dio la posibilidad de reflexionar y de ahondar en el concepto de *memoria orgánica*, de *memoria viva*. El plano final de *Los Rubios* podría ser el plano de inicio de *Cuaterros*. Ese camino que se abre y se puebla de cuerpos que avanzan hacia un cielo amanecido solo nos puede llevar hacia lo poético y lo polisémico de la memoria, del archivo y de la historia.