

ARCHIVAR Y RECORDAR. EL INCONSCIENTE ÓPTICO DEL PASADO

POR NATALIA TACCETTA

Según autores como Hal Foster o Anna Maria Guasch se asiste actualmente a un giro al archivo que propone nuevos desafíos a la historia del arte en general, pero, más específicamente, a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria y al vínculo que la cultura audiovisual establece con este paradigma instalado desde hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística. Es a partir de la configuración de archivos afectivos que algunos artistas de posdictadura se inscriben en esta discusión. En este sentido, se vuelve relevante pensar la producción cinematográfica más reciente de Albertina Carri, *Cuatreros* (2017), a partir del modo en que propone la configuración de un archivo personal a partir de memorias inventadas o reconstruidas antes que recordadas. El film problematiza el espacio fílmico y la narración histórica a partir de tramas guiadas por la potencia del afecto que surge en el montaje de sus imágenes.

19

Archive and remember. The optical unconscious of the past

According to authors such as Hal Foster or Anna Maria Guasch, there is currently an archival turn that proposes new challenges to art history in general, but, more specifically, to the relationship between art, history / memory discussion and the link that the audiovisual culture establishes with this paradigm installed for two decades as a generative mark of a large part of the artistic production. It is from the configuration of affective archives that some post-dictatorship artists are inscribed in this debate. In this sense, it becomes relevant to think of Albertina Carri's most recent film production, *Cuatreros* (2017), based on the way in which she proposes the configuration of a personal archive based on memories that have been invented or reconstructed rather than remembered. The film problematizes the filmic space and the historical narration from emplotments guided by the power of the affection that arises in the montage of its images.

Palabras Clave/Key words: archivo/archive - memoria/memory - imagen técnica/technical image - inconsciente óptico/optical unconscious - cine/cinema

Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado

Walter Benjamin traza una suerte de arqueología del recuerdo en una serie de textos sobre sus experiencias en ciudades como Nápoles, Moscú, Weimar, Marsella. A estos es posible sumar un breve escrito, “Desenterrar y recordar”, en el que propone que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino un medio, es decir, “el medio de lo vivido”. Se trata de un espacio que se atraviesa, un viaje que se recorre, una empresa arqueológica, pues “quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava” (Benjamin, 2013: 99). En ese proceso, quien desee recordar debe ser capaz de sostener la dedicación para investigar minuciosamente el resultado de sus hallazgos, para que “la excavación valga la pena”, para hacer ver “las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía” (Benjamin, 2013: 99).

En estas referencias se hallan las premisas de las páginas que siguen. La relación entre el recuerdo y la excavación, el vínculo entre la imagen que se cita y el conocimiento que arrojan los nuevos contextos, el lazo que une al ver y la comprensión. Para ello, se partirá de un dispositivo particular, una de las producciones cinematográficas más recientes de Albertina Carri, *Cuatreros* (2017). Allí, la cineasta acumula con vocación de coleccionista una enorme cantidad de fragmentos audiovisuales que se corresponden mayormente con el imaginario cultural de las décadas de los sesenta y setenta en Argentina. Publicidades, películas, programas de televisión y archivo de propaganda política se entraman en un relato de imágenes ajenas a partir de las cuales Carri arma su propia historia, o la historia de su película o la de la película perdida sobre el cuatrero, o la del guión de Pablo Szir que lee para interrogarse a ella misma.

En este dispositivo, se unen el dato y la imaginación como si fueran las herramientas del excavador benjaminiano. Y, como este, la artista opera con “palada cautelosa, a tientas, en la tierra oscura” (Benjamin, 2013: 99). Carri no hace solo un inventario de recuerdos y los ilustra con imágenes de archivo, sino que su propia actualidad le da las claves para indagar sobre las imágenes del pasado como si hiciera caso al precepto benjaminiano que insta a no exponer los recuerdos en la forma de un relato “sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos” (Benjamin, 2013: 99).

Cuatreros no intenta contar la historia del último gaucho alzado, Isidro Velázquez, ni poner imágenes a las palabras del libro de Roberto Carri, padre de Albertina, sobre él, sino narrar el fracaso en la búsqueda de una película perdida, en la factura de un guión imposible, en el intento de rearmar la historia infantil. Es el fracaso lo que impulsa la narrativa de la cineasta y aquello que, entre distancia y melancolía, motiva la indagación que no termina sino volviendo al cuadro del principio que plantea el tono del film: la imagen de un niño indigente. Este plano es tomado de la película colectiva *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, sobre el que suena con ironía –reafirmada en la nueva torsión sarcástica de Carri– el “Gracias a Dios” de Ramón “Palito” Ortega. Este plano no es significativo porque inscriba la película ideológicamente –cosa que efectivamente hace–, sino porque queda referido a *Ya es tiempo de violencia*, una suerte de reorganización de estas imágenes realizada por Enrique Juárez, a la que Carri considera “la mejor película argentina”, la que es de algún modo la columna vertebral de *Cuatreros*, aquella que en cada visión le permite reconciliarse con sus padres muertos.

Con su dispositivo multipantalla, el film de Carri parece estar guiado por un interrogante ligado al ver y al pensar. ¿Cuáles son las maneras de aprehender y exhibir la propia búsqueda? Dos investigaciones se entrelazan en el film: aquella que define la película misma a partir de todo lo que no logra hacer; la que se lleva a cabo sobre *Los Velázquez*, supuestamente filmada en 1972

por Pablo Szir, pero que se desconoce si alguna vez llegó a ver la luz. Como llegar al film del director desaparecido se le vuelve rápidamente imposible, Carri recupera alguno de sus tonos emotivos leyendo fragmentos del guión que le dio origen o recuperando datos entre investigadores, productores y coleccionistas privados. Con esta comunidad afectivo-fílmica, la directora se lanza a un fracaso anunciado que la conduce al éxito de su propio film, uno en el que las películas perdidas no se encuentran, los guiones no se terminan y los personajes no se llegan a conocer, pero en el que las contingencias van uniendo los planos y el material de archivo va llenando los huecos.

Del fracaso a la visión

Ante la pregunta de cómo *Cuatreros* da a ver este proceso, es imperioso volver a Benjamin. Fue él quien, en plena discusión sobre las teorías de la fotogenia de los años 1920, se detuvo en lo que llamó el “inconsciente óptico”, es decir, el modo de ver y medir el alcance de un exceso de visión que queda plegado en la imagen técnica. En el célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin propone esta noción para aludir a las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo en la era de la representación, siendo la fotografía y los diversos dispositivos tecnológicos los que posibilitan la percepción de órdenes de lo real invisibles de otro modo. Gracias a las mediaciones técnicas, el ver se involucra con un imaginario que permanece latente, las tecnologías constituyen imágenes de un nuevo tipo y se articulan formas de la subjetividad que son capaces de apropiárselas.

La crisis de la representación que supuso el arte de vanguardia fue el contexto para la reflexión sobre el modo en que la expectación, la práctica y la experiencia artísticas se modificaban de modo inexorable. Algunas de las transformaciones involucradas se vinculan con el modo en que las imágenes de la reproductibilidad técnica se convierten en organizadores del consenso e instrumentadores del poder. Pero también es el ojo de la cámara el que capta lo social en el tiempo-ahora, el que se sustrae a la representación capitalista en la captura del instante, el que descubre en un gesto melancólico el pasado fugaz.

La imagen técnica posibilita el descubrimiento de fragmentos o aristas de la realidad que quedarían desapercibidos a la simple mirada. Como propone Benjamin en la imagen del excavador, arranca a la imagen de su viejo contexto para asociarla a una nueva vida. En la tercera versión del ensayo sobre la obra de arte, lo refiere del modo siguiente:

Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso. Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal [...] Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional (Benjamin, 1989: 48).

El inconsciente óptico está allí para correr el velo de la mirada, para descomponer el movimiento y diseccionar el gesto de un modo similar a cómo el psicoanálisis se entrelaza en los recovecos del inconsciente. Incluso antes, en *Breve historia de la fotografía* de 1931, Benjamin define el concepto con total claridad:

Se conocerá el inconsciente óptico recién a través de la fotografía, así como lo inconsciente pulsional a través del psicoanálisis. Las características de la estructura, los tejidos celulares con los que acostumbraban a lidiar la técnica y la medicina: todo esto está originalmente en mayor parentesco con la cámara que el paisaje lleno de sentimiento o el retrato lleno de espiritualidad. Pero al mismo tiempo la fotografía inaugura los aspectos fisonómicos en este material, mundos de imágenes que viven en lo más pequeño, interpretables y lo bastante ocultos como para encontrar refugio en los sueños de ojos abiertos, pero ahora, grandes y formulables como se han vuelto, para develar la diferencia entre técnica y magia como una variable por completo histórica (Benjamin, 2015: 89).

Es este exceso de visión que proporciona la imagen técnica lo que impulsa a Benjamin a indagar sobre la imagen fotográfica y la cinematográfica a fin de considerar mecanismos para combatir la invasión totalizadora del fascismo (también) en la imagen. De modo que pensar el inconsciente óptico en relación con el pasado conlleva asumir que hay algo del pasado que excede y que la imagen técnica y sus dispositivos tal vez sean mejores receptores para este exceso, privilegiados para capturar los modos afectivos que arroja ese pasado.

En *Cambio de régimen escópico. Del inconsciente óptico a la e-image*, José Luis Brea desarrolla la relación entre ver y conocer a partir de lo que describe como la “episteme escópica”, esto es, “la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible (Brea, 2012: 47)”. Retomando el inconsciente óptico benjaminiano, Brea resume su idea en que “hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos ‘suficientemente’ que conocemos (Brea, 2012: 48)”. Un “conocimiento no conocido” tiene su ejemplo emblemático para Benjamin en el revelado de la cámara fotográfica. El objetivo de la cámara ve cosas invisibles hasta entonces, que solo se pueden ver por su mediación técnica. No obstante, podría seguirse a Brea en que no es el único dispositivo en el que el inconsciente óptico encuentra anclaje. En efecto, otras estrategias del siglo XX despliegan esta capacidad de conocer lo impercibido –el autor, de hecho, revisa en esta clave dispositivos de vanguardia para pensar esta capacidad inconsciente. Pero lo que más interesa aquí es destacar que el campo escópico –que es cognoscitivo también– no se presenta nunca “desnudo”, sino que está atravesado por lo cultural y lo histórico. “El ver no es neutro (Brea, 2012: 51)”, sostiene Brea, se trata de un acto complejo, preformado políticamente.

Como los historiadores, los artistas articulan artefactos para explorar el pasado y los modos para “verlo”. En esta clave es que nos proponemos pensar alrededor del archivo en tanto constituye desde hace al menos dos décadas una de las matrices privilegiadas para pensar la relación entre ver y conocer. El archivo insta a elucidar modos de presentación alternativos a los entramados hegemónicos para acercarse y dar cuenta de lo acontecido. En este sentido, nos interesa pensar el modo en que el archivo constituye un dispositivo privilegiado para explorar sobre lo inconsciente óptico, es decir, aquello que la memoria guarda aún impercibido, que exhibe aun cuando no cree conocer.

A partir de la configuración de archivos afectivos diversos artistas se inscriben en esta discusión. En este sentido, se vuelve relevante explorar *Cuaterros* a partir del modo en que propone un archivo personal y ajeno al mismo tiempo, a partir de memorias inventadas o reconstruidas antes que recordadas, cuyo origen es una película perdida como sus recuerdos de familia. La narrativa del fracaso del film está guiada por el desafío a la crononormatividad y la potencia del afecto que surge del montaje, pues hay en este film una política del intersticio que se vuelve relevante explorar.

El horizonte de la cuestión del archivo que en 1995 señalaba Jacques Derrida en *Mal de ar-*

chivo. Una impresión freudiana exige una reevaluación en el ámbito del cine latinoamericano, que se encargó profusamente de dar cuenta de la problemática relación entre las políticas del archivo y las representaciones históricas. Sin renunciar a la apropiación del documento, el cine contemporáneo se orienta a la intervención, reinterpretación y configuración de archivos, a fin de elaborar sentidos históricos que desafían la autoridad de la institucionalización y los convencionalismos de las cronologías proponiendo arqueologías sofisticadas sobre la relación entre el presente y el pasado. Esto hace *Cuaterros* al reivindicar el uso del archivo en la composición de una cierta representación del pasado que no es más que su forma de instalarse en la actualidad al recurrir a la imagen ajena para capturar su propia experiencia, al citar para arrojar nueva luz, al ver como horizonte de comprensión.

Arché y memoria

Según autores como Hal Foster o Anna Maria Guasch se asiste desde hace dos décadas aproximadamente a un giro al archivo (*archivalturn*) que propone nuevos desafíos a la historia del arte en general y de modo específico a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria. La cultura audiovisual asume también el gesto de archivar como marca generativa y es por eso que se puede afirmar que “archivo” es un concepto que penetra en las prácticas artísticas e historiográficas contemporáneas como uno de sus rasgos más sobresalientes. En efecto, Foster asegura que el “impulso de archivo” es el rasgo más recurrente tanto en obras que indagan en archivos existentes como aquellas que los construyen a través de prácticas poético-políticas. En este marco, no se piensa al archivo como la sacralización de un conjunto de documentos, sino como una apertura a la profanación de los posibles decibles y como un repositorio desde el cual escribir las historias no-escritas, los saberes locales históricamente marginados.

Los archivos son, naturalmente, repositorios del pasado, pero en modos muy variables poseen la virtud de generar la sensación de acceso o contacto con los hechos aunque aquello que frecuentemente se denomina “real” nunca es accesible en sí. En efecto, tal como propone Jaimie Baron, “el pasado parece volverse no solo cognoscible sino también *perceptible* en esas imágenes” (Baron, 2014: 1). Nos ofrecen una *experiencia* del pasado que habilita lo que la autora denomina “afectos de archivo”. El documento de archivo se comprende como una experiencia de recepción más que como el índice de una localización o domiciliación. Así, se entiende el desplazamiento que las aproximaciones teóricas actuales producen desde el archivo como lugar o índice al archivo como espacio de experiencia.

Los archivos configuran una suerte de textura cuya relación con el pasado depende de arconte, guardián del archivo y hermeneuta privilegiado, que administra sus ritmos y silencios. En esta clave se puede leer el film de Carri, en el que la factura del mecanismo se desvela desde el comienzo. No se trata de un “archivo de ruido”, expresión con la que Mary Ann Doane sugiere que la imagen técnica preserva tanto que amenaza con la falta de control, sino que constituye un dispositivo articulado a base de una descontextualización y una recontextualización que apuntan a una inteligibilidad emocional.

La cola de material y su conteo, las señales de ajuste, la cinta trabada en el proyector revelan un mecanismo precario que parece aludir a la precariedad del recuerdo y a la fragilidad del gesto de narrar. El prólogo de *Cuaterros* establece de algún modo los fundamentos del film. Allí, Carri recupera algunas líneas del libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* que su padre termina de prologar en septiembre de 1968. Frases como “más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos” le permiten a la cineasta establecer las premisas de su propio trabajo: su archivo no se regirá por los cánones de la historiografía profesional para

convertirse en una “investigadora seria”, sino por la potencia afectiva que la arrastra desde su padre hasta su hijo pasando por Isidro Velázquez, el personaje que le permite hablar de la violencia política y la rebeldía popular que marcaron su historia personal. Entre el “me crié en el campo” y el relato de delincuencia, Carri traza una arqueología telúrico-intimista de las pasiones y la supervivencia.

Con una voz imperturbablemente neutra, la directora disgrega la operación de búsqueda en microrrelatos con una formalidad particular: el video multipantalla y la conexión endeble entre lo que se ve, lo que se oye y la sensación de cronología elidida que el conjunto hace experimentar. Las pantallas van ilustrando anécdotas y las imágenes toman la forma de lo que Carri va imaginando para su película –esa que está siendo y no va a ser- y para el film perdido sobre los Velázquez. Las tres, cuatro, cinco pantallas de Carri entrelazan el *Noticiero panamericano*, el relato del diálogo con un amigo, *Juan y Susana van a la cama*, documentales sobre Mao, publicidades de las dictaduras (la de Onganía y la de las Juntas), imágenes de la Sociedad Rural, desfiles militares pasados al revés, referencias a *Los rubios*, su film de 2003, recuerdos del puerperio y la lactancia, cierta fascinación con el *porno* y el guión de *Los Velázquez*, la película que ayudó a producir Lita Stantic para que dirigiera Szir sobre el gaucho cuatrero. El relato de La Habana deprimente, el coleccionista solitario y generoso y extensas derivas sobre la igualdad social se entrelazan para que Carri pueda generar un mosaico en el que encontrar las claves de su infancia. Así lo declara, “es a mi padre al que busco a través de esas imágenes”.

Baron sugiere que el efecto de archivo es el que se produce o resulta evocado como un particular tipo de consciencia en el espectador que, aunque nunca puede ser garantizada, conlleva el reconocimiento que se desplaza hasta un afecto que no queda en el pasado, sino que establece un vínculo emocional con el presente. Así, podría decirse, los documentos de archivo de Carri tienen menos que ver con una reflexión sobre los hechos o lugares a los que alude en sus reflexiones o en la lectura del guión de Szir, y más con la experiencia que suscita al evocar esas figuras del pasado para dibujar una cartografía filial entre sus padres y su propio hijo.

Como en el prólogo, el relato sobre la muerte de Isidro es ilustrado en *Cuaterros* con imágenes de rebelión popular, represión policial y festejos militares. Esta serie se repite en diversos tramos, coronados irónicamente con las imágenes de las exhibiciones de destreza de la policía montada. La trama en la que Carri teje los documentos permite seguir los lazos afectivos que describen su historia de hija y su actualidad como madre. En efecto, la maternidad es uno de los temas centrales y, para referirse a ella, Carri recurre imágenes de Perón y Eva, a niños disfrutando de las bondades del peronismo y a publicidades de productos de belleza femenina, lo que permite entrelazar la pesadez de ser una “vaca lechera”, el deseo de “recuperar el cuerpo” y tener que someterse al relato patriarcal de la sociedad del espectáculo. No obstante, nada la aleja de su interés en el cuatrero y la violencia militar, pues esto le permite ir a la publicidad que compara al país con un organismo vivo en crisis, a los gauchos en celebraciones típicas y a Videla sin solución de continuidad, pero también a una pregunta: “¿Qué hago con tanta masacre perpetrada?”.

El film de Carri es lo que Baron llamaría un “film de apropiación”. Es decir, una película en la que la recontextualización genera en el espectador una sensación de diferencia textual abierta a la crítica y el reconocimiento. El término involucra de algún modo las nociones de “apropiado” e “inapropiado”, que sugieren cierta desestabilización de lo que es “apropiado” (en el sentido de “adecuado”) en el discurso de la historia. Jugando con las palabras, Baron parece aludir a la corrección, pero también a la idea de “volver propio”, algo que hace avanzar el relato hacia *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, el libro de infancia con el que Carri cierra el film para hablar de su divorcio y la familia en una deriva en la que se unen de algún modo el cautivo Huck, el esclavo prófugo Jim, el Misisipi, Tom Sawyer y el hijo tenido junto a su mujer.

Cualquier interpretación del archivo exige alguna negociación entre la teoría sobre la his-

toria y los objetos –históricos o artísticos- que pretenden acercarse al pasado. Indagar sobre cuál es el principio arcóntico que mantiene unidos los documentos del archivo es precisamente indagar sobre ese espacio vacío que propicia muchas veces la saludable emergencia del disenso a partir de un equilibrio que es frágil y discontinuo respecto de los datos dominantes. Es así que el archivo constituye tanto el espacio de investigación como su propio método. Lejos de las imágenes que asocian el archivo a un territorio del pasado olvidado y lleno de polvo, se transforma en *Cuaterros* en un ámbito de producción que se preocupa por consumir un dispositivo que permita enfrentar la contemporaneidad de modo más justo.

Males de archivo

Cuaterros se instala en el marco de estos problemas con un archivo que problematiza el espacio y la narración fílmicos a partir de una trama guiada por el desafío a la crononormatividad. La disparidad temporal que convierte en su operación principal le permite transitar desde la lógica de la herencia –Velázquez, dice Carri, es la leyenda de resistencia que el padre le dejó como legado- hasta la de la indocilidad de hija y la dificultad de ser madre.

El espectador asiste al archivo de Carri a través de un recorrido que conduce desde la rebeldía popular y las formas pre-revolucionarias de la violencia a las *Merrie Melodies*, las películas de Sandrini y hasta a Mirtha Legrand cuando surge la discusión sobre la oligarquía. Esta colección se vincula dificultosamente con la figura del cuatrero, pero es el recorrido “necesario” para llegar a los años setenta en los que la directora produce dos desvíos: por un lado, vislumbra algunos documentos que le permiten aprehender la lucha de sus padres; por el otro, enmarca el contexto de la pérdida. Así es como el archivo hace aparecer el cine político en torno al Cordobazo. Es la pasión popular la que acerca a *Cuaterros* a emociones ligadas alternativamente a la bronca o el amor de una madre que no puede dejar de ser hija, tal como afirma.

Los documentos no ofrecen una vía directa al pasado, sino que exigen un esfuerzo hermenéutico que involucra elaboraciones temporales articuladas por una racionalidad constante, pues “el archivo supone el archivero; una mano que colecciona y clasifica”, para conformar lo que en definitiva es, un “universo representacional coherente”, tal como Ernst van Alphen los describe. Pero se trata de una representación del pasado a la que le cabe una racionalidad afectiva propia de la ficción, que sostiene el peso de la emoción frente a una materialidad heterogénea y una legibilidad compleja que se sitúa entre la legibilidad de la carta del pasado¹ y la textura de la oralidad del presente –en un diálogo que se abre con el padre, sigue con el hijo y se cierra con la esposa-; entre el documento ajeno y el montaje propio; entre la distancia que impone y la identificación que no impide.

“Quien trabaja en los archivos a menudo se sorprende evocando ese viaje en términos de zambullida, de inmersión, es decir, de ahogamiento...”, dice Arlette Farge cuando describe al archivo como desconcertante, pero que abre un mundo que nunca termina de definirse. En el archivo no hay huellas en bruto ni exigencias de expresarse de un modo determinado. Leerlo implica rasgar un velo y arremeter contra la opacidad de un no saber para domesticarlo con estrategias anacrónicas, siempre desajustadas. La pregunta en *Cuaterros* no es saber si el archivo dice o no la verdad, sino descifrar cómo “habla”, qué relación establece con el pasado, cómo modula los afectos entre el “entonces” y el “ahora” de los documentos y de la apropiación que se hace de ellos para que puedan seguir “hablando”.

Como explica Carolyn Steedman en *Dust. The Archive and Cultural History* (2001) –retomando a Derrida-, *arché(ἀρχή)* -en definitiva, el archivo- parece representar el “ahora de cualquier clase

1 En *Operación fracaso y el sonido recobrado*, una instalación realizada en 2016 en la Sala Pays del Parque de la Memoria, Carri aborda extensamente un recurso formal particular para leer las cartas de su madre: en un visor enorme que funciona como lupa descompone el trazo de la escritura como si intentara leer algo más allá de las letras. Sobre esta instalación en su relación con el archivo ver: Taccetta (2017).

de poder que está siendo ejercido, en cualquier lugar, en cualquier espacio o tiempo”. Esto implica atender al principio que conforma la lógica de la colección, que tiene la forma de una ley que ordena el deseo de encontrar o poseer un momento u acontecimiento originario. Ese acontecimiento puede ser también una imagen y un vacío para así constituir la lógica de la enunciación abierta y cambiante a que ella misma da lugar. Steedman lo plantea claramente: el archivo está tramado de faltas. Y hace propias las palabras de Antoinette Burton para quien “la historia del archivo es una historia de pérdidas”.

El archivo está hecho a partir de documentación seleccionada y conscientemente elegida desde el pasado y desde las extrañas fragmentaciones que nadie intentó preservar y que simplemente terminaron ahí. [...] En el archivo, no puedes ser shockeado por sus exclusiones, sus vacíos, por lo que no está catalogado [...] Su condición de ser desvío de la furia: en sus carpetas silenciosas y paquetes está la demostración más clara de cómo operó el poder del Estado, a través de libros, listas, acusaciones y a través de lo que está perdido de ellos (Steedman, 2002: 68).

De algún modo, la función del archivo es por esto nostálgica y está unido al pasado de modo irremediable. Pero los artistas trazan caminos para que la nostalgia no devore el presente, sino que active nuevas inscripciones en él. Una redefinición del archivo en la imagen cinematográfica exige, precisamente, pensar el modo en que el archivo permite comprender, es decir, que puede ser “usado”. En *Cuaterros*, esta comprensión se oculta detrás de las destrezas formales, pero la voz de Carri y la exhibición de su vida y la puesta en escena de sus decisiones sobre el texto arrojan a un tramado irónico que se aleja cada vez más para ver cada vez mejor y producir cierto sentido sobre la evidencia. El “furor de archivo”, esa expresión de Suely Rolnik que alude a la compulsión por archivar que impacta en el arte y obliga a preguntarse por las “políticas del inventario”, alude al deseo que las motiva. Hay una vocación por “activar la memoria de la experiencia sensible”, un modernismo que se construye especialmente con imágenes.

La ironía es un efecto de archivo que se pone en funcionamiento a partir de la asunción de que hay “otro” significado que se lee entre-imágenes. En *Cuaterros*, la ironía no es una mera característica textual, sino una relación y un proceso comunicativo. Por eso constituye un desafío a la evidencia histórica, una puesta en cuestión del carácter autoritario del indicio que ahora es la experiencia misma de saberlo contingente. Archivar es para Carri un modo de recordar, una puesta en forma de la memoria, una manera de traducir una cierta relación con el pasado que, como el inconsciente óptico benjaminiano, es imposible de plasmar sino a través de las imágenes técnicas. En efecto, Carri archiva como una forma de traicionar los sentidos aceptados sobre el pasado y asume como propia la idea de que “el hecho mismo de la recontextualización de un documento encontrado en un film de apropiación crea la oportunidad para múltiples lecturas”. Esa oportunidad surge de un vacío, de lo no-interpretado, de una disparidad temporal que es también desfasaje emocional. *Cuaterros* se atreve a pasar de una emoción a otra con recursos limitados e infinitos a la vez: por un lado, solo usa material de archivo como una suerte de principio (metodológico) de austeridad, es decir, imágenes ajenas; por otro lado, el gesto se performa cada vez, pues la correspondencia entre imagen y palabra es tan contingente que podría haber un film distinto en cada ocasión pero siempre estaría la directora “desembalando su biblioteca”. Para Baron, justamente, la disparidad temporal resulta en un cambio temporal gradual que produce no solo efectos, sino precisamente afectos de archivo (Baron, 2014).

Cuaterros logra escapar a la linealidad de los significados políticamente correctos porque enmarca una temporalidad desprovista de heroicidad en el contexto de las representaciones de la

violencia política “basada[s] en las figuras trizadas de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se había vuelto casi inenarrable” (Richard, 2007: 27). Para ello, diseña una distancia que la mantiene a salvo de cualquier sentimentalismo. Desde la discontinuidad, el sujeto de la enunciación se ve atravesado por una pulsión contraépica que recoge sin recomponer una cultura despedazada.

La pantalla dividida en Carri es metáfora de un funcionamiento afectivo y quiebra la coherencia enunciativa que facilita la lectura del significado, por lo que la heterogeneidad y la diseminación se convierten en las marcas temporales y espaciales abiertas a lo ocasional. Rehuyendo del lenguaje humanista de la cultura militante como en otros de sus films, las imágenes de este archivo recogen lo que Nelly Richard denominaría “microbiografías de imaginarios desintegrados” para constituir una representación no-plena que escapa a las totalizaciones ideológicas o las representaciones conformistas. Si “Memoria” se dice de muchas maneras, posiblemente al arte le toque no saldar formalmente una deuda con el pasado, sino exhibir que no es posible borrar de su verbalización pública “el recuerdo intratable, insociable, de la pesadilla que torturó y suplició a los sujetos en el pasado” (Richard, 2007: 137).

El archivo de Carri protesta contra el modo convencional en que luchar contra la desaparición del cuerpo implica producir incansablemente la aparición social del recuerdo de esa desaparición. Sin resistirse al fantasma, su film construye un tiempo solo posible en la materialidad del cine, en la textualidad desajustada de un tiempo irreverente. Así puede pensarse su indistinción entre ficción y documental y su construcción ficcional del hecho histórico, ya ni siquiera producto de la imaginación, de ningún modo solo preocupada por una vivencia de los hechos, sino por un acceso ficcional, y por eso verdadero, al presente del pasado.

Temporalidades para archivar

Scott Bravmann analiza el modo en que las identidades y las diferencias construyen y son construidas a través de las ficciones *queer* del pasado en las que se pone en funcionamiento un planteo problemático, no-normativo, distinto de una crononormatividad totalizante (Bravmann, 1997).

Leer *Cuaterros* de acuerdo al tropo de la *temporalidad queer* implica cuestionar precisamente el vínculo entre pasado y presente. Tal como sugiere Teresa de Lauretis, lo *queer* ha sido tematizado a partir de “deconstruir nuestros propios discursos y sus silencios construidos” (De Lauretis, 1991: iv) y es a partir de esta idea que producciones como *Cuaterros* pueden pensarse como intentos de desactivación de las narrativas globalizadoras (de los noventa en Argentina) en relación con la aparición de una imagen individual, nominada, ficcional, irónica, feliz o melancólica. *Cuaterros* no intenta conjurar la tristeza por los desaparecidos ni el dolor, pues no se asienta en esa clave emocional; parece, de hecho, articularse a partir de lo lúdico (el campo, el cine) modulando una no-desaparición o una reaparición derivada.

El tropo de lo *queer* permite en este caso pensar lo “normal” o “anormal” en las representaciones del pasado y, en la misma operación, otros modos del aparecer de lo familiar: el encuentro con el padre a través de una lectura diferida, la continuación de un proyecto que se recoge y rechaza al mismo tiempo –en cinco intentos de guión–y hasta la decadencia de la vida doméstica actual (tal como sugiere, a partir del 2013 la vida conyugal se ahoga).

Carri construye un tiempo en el que se explora sobre todas las películas que no hace, las imágenes que no están, el cuerpo que no aparece, el juicio que no llega, el olvido que no se logra. Esto explota la vida familiar en el momento en que se construye una relación extraña entre los Velázquez, la orfandad, los ácidos gastroesofágicos, la novela *Aparecida* de su esposa retratando la aparición de su madre desaparecida. Todo esto se sigue de cerca con fragmentos de una película muy particular, *La mosca y sus peligros*, un film de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche

de 1920 en el que las larvas en microscopio, las picaduras y las justificaciones socio-estamentarias se combinan para producir el mismo rechazo visceral con el que Carri describe las consecuencias del estrés en su cuerpo.

Para Bravmann, “*queer*” apunta a vacíos productivos y riesgosos al mismo tiempo. Aunque refiriéndose de modo privilegiado a la cuestión de las identidades sexuales de gays y lesbianas, el autor propone que el término parece ofrecer, por un lado, una suerte de identidad reconstruida al establecer diferencias; por el otro, asume que la falta de especificidad de lo *queer* es múltiple y su uso queda habilitado en contextos muy diversos sobre la diferencia. Esta se define por su relación con un punto de sutura en la temporalidad que es extrañada e indefinible, y que propone una tarea de desciframiento vinculada a la superposición de planos temporales heterogéneos.

Las imágenes construyen un tiempo de ficción mordaz en Carri. La linealidad y la cronología no ofrecen garantías porque la cineasta se mueve entre la crueldad de Cronos y el tiempo cualitativo de Saturno para instaurar un *kairós* que le permita devorar a sus padres. Si el tiempo adecuado lo es precisamente por su carácter de indeterminado, *Cuaterros* configura el archivo para mantenerse en la indefinición. La ficción desobtura la aproximación al pasado y es el distanciamiento como mecanismo afectivo el que habilita el espacio kairológico de una búsqueda no-heredada, pero asumida como propia.

Se puede seguir a Bravmann en que la identidad que surge de la representación *queer* del tiempo implica

problematizar la construcción de tales significados, respuestas e indicaciones a través de insistir en que los acuerdos históricos están sujetos a cuestiones de interpretación, representación, autoridad, textualidad y narrativa, y a través de resistir el poder cultural que la historiografía adscribe a sí misma a través de sus ocultos códigos de representación (Bravmann, 1997: 30).

Así entendidas, las “ficciones *queer* del pasado” no son “lugares de significado latente” (Bravmann, 1997: 31), sino que constituyen una performance retórica en permanente movimiento y en constante diálogo entre pasado y presente. En este tipo de ficciones *queer*, el cierre del significado es un gesto de violencia (el “dejo de buscar” de la directora en *Cuaterros*). El sentido es inventado y reinventado en cada imagen. No solo porque nuclea distintos intereses bajo una premisa común de acceder a un pasado cuyos índices son difíciles de rastrear, sino porque las estrategias visuales conducen a estados afectivos proyectados en la otredad.

El film de Carri compone un sentido que traduce una imagen que –como en la imagen dialéctica benjaminiana– es presente y pasado en todos sus instantes. Para ello, la apuesta incluye pensar la textualidad de los dispositivos y la potencia afectiva de sus narrativas como desafíos a los modos ya hegemónicos de presentar el pasado dictatorial y el presente de “hija de desaparecidos”. Su texto se sostiene en el lenguaje del archivero que cuida e interpreta con la misma emoción con que se guarda un tesoro familiar. “Mientras el rol de la narrativa está en decadencia, el rol del archivo se incrementa”, propone van Alphen, al ver que este se vuelve una “forma cultural y simbólica dominante” (Van Alphen, 2014: 7), para coleccionar lo temporal.

Tal como plantea J. Jack Halberstam, los usos *queer* del espacio y el tiempo se consolidan en una oposición a la institución de la familia. El espacio y tiempo contruidos bajo el tropo de lo *queer* constituyen un marco útil para articular un cambio cultural y político y, por lo mismo, se convierten en términos centrales para pensar, tanto en el ámbito académico como el artístico, consideraciones sobre la vida y las narraciones del pasado. El archivo de *Cuaterros* es *queer* de este modo en tanto refiere a “lógicas no-normativas y organizaciones de comunidad, identidad sexual, encarnación y actividad en el espacio y el tiempo” (Halberstam, 2005: 45).

Lejos de reimaginar la forma estandarizada de familia, la temporalidad de *Cuaterros* desafía la normatividad de la productividad para instaurar una (otra) cronopolítica del encuentro, tergiversada por el entramado plural desincronizando lo legible y volviendo a las imágenes conscientes de que el significado está en constante construcción. El acento no está puesto en el tiempo dañado del pasado, sino en la urgencia, no de una recuperación, sino de la imaginación. La temporalidad queer de este tipo de archivos, podría decirse, produce –siguiendo a Elizabeth Freeman en *Time Binds*– “nuevas relaciones sociales e incluso nuevas formas de justicia que contrarrestan la crononormatividad y la cronobiopolítica” (Freeman, 2010: 10). En este sentido, la kairológica de *Cuaterros* repiensa lo social desde lo contingente, constituyendo una morfología de la memoria del pasado asumiendo lo inestable de cualquier intento de acercarse a él.

La temporalidad de *Cuaterros* se construye sobre una forma queer que no es diacrónica (sucesiva) ni sincrónica (simultánea), sino que traza una suerte de epistemología del anacronismo, esto es, aborda la imagen desde la discontinuidad y el corte, desde el futuro y la irrupción, pues las imágenes no pretenden retratar el tiempo pasado historiográfico, sino un tiempo apasionado. Las imágenes de Carri “atraviesa[n] todas las contemporaneidades” (Didi-Huberman, 2006: 11), a fin de convertir al anacronismo en la única matriz. No se trata de un dispositivo sin tiempo, sino de uno en el que se priorizan los desfases que la cineasta es capaz de capturar para que alguna experiencia auténtica sea posible.

Las imágenes de este archivo conforman un collage de deseos, en el que el recorte y el montaje, el fragmento y el ensamble unifican apenas las discontinuidades de contexto y la violencia que explicitan los desajustes entre arte y política. Así, logran repolitizar la imagen de archivo, esto es, “afilar el corte insurgente de formas y conceptos que buscaban socavar las representaciones sociales y culturales” (Richard, 2007: 27) de la escena posdictatorial con su “épica del metasignificado” (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, etc.) como propone Nelly Richard para la transición artística.

Con su temporalidad queer a veces indefinible, *Cuaterros* protesta contra el modo convencional de instalarse en el espectro de la desaparición. Sin embargo, resistiéndose a la simple aparición, entrama tiempos imposibles de la superposición articulando un lenguaje que permite restaurar alguna facultad de pronunciarse sobre el sentido que no pretende desbrutalizar la vivencia inmediata de los hechos. Solo quiere hacer aparecer el tiempo de una comunidad que recuerda. Eso es en definitiva lo que *Cuaterros* efectivamente hace: reúne en una escena extraña a padres con hijos e hijas en la textualidad desajustada de un tiempo irreverente.

Este es el “mal de archivo” aquí, el de la búsqueda de un tiempo que está transido por la violencia política, el del encuentro de otro tiempo que resta. Es la huella derridiana que toma entonces la forma de una imagen que no deja de borrarse.

Tengo ahora la impresión de que el mejor paradigma de la huella no es, como algunos creyeron y él también quizás, la pista de caza, el abrirse-paso, el surco en la arena, la estela en el mar, el amor del paso por su impronta, sino la ceniza (lo que resta sin restar del holocausto, del quema-todo, del incendio el incienso). (Derrida, 2009: 29)

El archivo recupera las cenizas para que dejen de desaparecer, pero fracasa cuando quiere agarrarlas todas.

Para Derrida, hablar de archivo es estar advertido de “la violencia del archivo mismo como archivo, como violencia archivadora” (Derrida, 1995: 15). Como la violencia para Benjamin², el archivo tiene algunas de sus características: es a la vez instituyente y conservador. “Revolucionario y tradicional” (Derrida, 1995: 15), es un archivo de la casa, del que guarda y pone en reserva para

2 Aquí la referencia insoslayable para Derrida es a Para una crítica de la violencia, ensayo de Walter Benjamin de 1921.

ahorrar, pero haciendo ley, una ley que es la ley del archivo y es para Derrida “la de la casa (*oïkos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución” (Derrida, 1995: 15). Al mismo tiempo que cuida la casa, el archivo cuida el pasado, pero también es un “aval de porvenir” (Derrida, 1995: 15). Uno que para Carri habrá de componerse de un duelo colectivo mientras la historia se repite como farsa, en el que solo se salvarán el pensamiento descolonizador del hijo, la furia de Roberto, el ansia de Ana María y el cine.

Bibliografía

- Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Benjamin, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 15-57.
- Benjamin, W. (2013). “Desenterrar y recordar”. En: *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Benjamin, W. (2015). “Breve historia de la fotografía”. En: Vera Barros, T. (comp.), *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*. Buenos Aires: La marca editora, 83-107.
- Bravmann, S. (1997). *Queer Fictions of the Past. History, Culture and Difference*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brea, J. (2012). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”. Santiago de Chile: Ediciones Universidad FinisTerra.
- Burton, A. (2005). *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Derrida, J. (2009). “La difunta ceniza”. En: *La difunta ceniza = Feu la cendre*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Doane, M. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Carri, R. (2011). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- De Lauretis, T. (1991). «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities». *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, N° 2, iii-xviii.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editoria.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities. Queer Stories*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Rolnik, S. (2010). “Furor de Archivo”. En: *Revista de Estudios Visuales (EV): Retóricas de la Resistencia*. Murcia: CENDEAC, 115-129.
- Steedman, C. (1998). “The Space of Memory: In an Archive”. *History of Human Sciences*, 11.
- Steedman, C. (2002). *Dust. The Archive and Cultural History*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Taccetta, N. (2017). “Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación”. En *Digithum. A Relational Perspective on Culture and Society*, n° 20, 1-11.
- Van Alphen, E. (2014). *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*. Londres: Reaktion Books.