

irrupciones

revista de gestión e historia de las artes

Número 0, noviembre 2017 - ISSN en trámite



Albertina Carri y la representación como montaje

Lic. Débora Mauas

rESUMEN_

A partir de los actuales debates historiográficos alrededor del concepto de lo irrepresentable, este artículo analiza la video instalación de la artista argentina Albertina Carri *Investigación sobre el cuatreroismo*. Carri construye una narración de la Historia desde su historia, articulando diversos documentos de archivo con otros inventados, sin sacralizar “lo que ha sido”, ni negar “el instante de verdad” que su montaje pueda producir.

pALABRAS cLAVE_

lo irrepresentable - representación - montaje - construcción - memoria.

Lo irrepresentable

El debate acerca de lo irrepresentable en la historiografía y el arte contemporáneo se enmarca dentro de la llamada *Sociedad del Espectáculo* (Guy Debord, 2012), momento en que la imagen representada del mundo atraviesa todas las relaciones sociales, a través de formas espaciales y visuales que como mercancías asumen la soberanía de la vida entera. En medio de esta saturación de formas representativas, la pregunta por lo irrepresentable adquiere una dimensión no sólo estética sino ética y política.

Distintas revisitaciones teóricas y acontecimientos políticos constituyen la plataforma de este debate. La revisitación sobre la construcción positivista de la historia y su formulación narrativa (Foucault, De Certeau), la pregunta por la conformación de los archivos y las condiciones de legibilidad de los documentos, testimonios e imágenes fotográficas, el debate sobre la ontología de la imagen, el fin del disenso como modo de la política moderna (Rancière, 2011) que culmina con la caída del muro de Berlín. Desde esta confluencia, una lectura retroactiva sobre el pasado ubicó al exterminio nazi como el acontecimiento que en la cultura humana instituyó un más allá de toda tragedia representativa.

Lo irrepresentable del Holocausto aparece frente a la dificultad de imaginar y transmitir lo sucedido, un límite en lo figurable. Sin embargo, situar a este acontecimiento solamente desde su excepción representativa es otorgarle el carácter de adoración mística (Agamben, 2002) dando lugar a su incesante repetición inconsciente. Este límite entonces ubica una necesidad: la de su inscripción cultural, centrando la cuestión en los modos que dicha inscripción pueda asumir.

El arte interroga a los medios clásicos de representación intentando encontrar las formas con que presentificar el horror que el nazismo instituye y amenaza con reaparecer desde otros terrorismos.

El filósofo francés Jacques Rancière sostiene que el arte moderno será el testimonio de lo irrepresentable, a condición de que ese irrepresentable no surja del arte mismo. La imposibilidad sensible, material, de representar la masacre del pueblo judío se debe inscribir sobre la prohibición de “gozar” estéticamente de un acontecimiento que no debe ni puede inscribirse en la metonimia cultural. El arte moderno deberá dar a ver esa excepción, lo Otro radical ya no sólo desde un programa estético, sino ético.

Lo irrepresentable entonces puede ubicarse desde un discurso esteticista que apoyado en ciertas concepciones extremas de las vanguardias modernas (Gérard Wajcman, por ejemplo) ignora las singularidades de la historia. Pero también puede ubicarse en cierto discurso historicista que en su búsqueda positivista de fuentes ignora las especificidades de la imagen como acontecimiento.

Albertina Carri

Voy a analizar la video instalación de la artista argentina Albertina Carri (1973), *Investigación sobre el cuatreroismo*, expuesta en el Parque de la Memoria, origen de su reciente film *Cuaterros* (2016). Estas obras se incluyen en este debate, configurando una concepción propia de la historia, la memoria, el archivo y el testigo. Albertina construye una narración de la Historia argentina y el trauma de las desapariciones durante la última dictadura militar (1976-1983) desde su historia personal.

Sus padres desaparecen cuando ella tenía cuatro años (al día de hoy no se han encontrado sus restos) y sus hermanas, Andrea y Paula, tenían 14 y 13 respectivamente. De Roberto y Ana María, sus padres, le quedan vagos recuerdos, pero sobre todo lo que escucha y lee sobre ellos: historias familiares, de amigos y compañeros de militancia, sus producciones, sus cartas, los comentarios.

Creció y el lenguaje del cine la atrapó como un modo propio, de decir también ella. Estaban las narraciones de sus padres, sus escritos, sus creencias; estaban las narraciones de la generación que militó con ellos, sus resignificaciones y recuerdos; estaban las narraciones de la familia y las de sus hermanas; pero también estaba su infancia y sus propias fantasías alrededor de tantas narraciones. Entonces ahora ¿qué decir, pero fundamentalmente, cómo decir?

Operación fracaso: Historia del cuatreroismo

La instalación *Investigación del cuatreroismo: la epopeya de Isidro Velázquez* formó parte de la muestra presentada por la artista *Operación fracaso y el sonido recobrado* durante los últimos meses del 2015 en el Parque de la Memoria.

En esta instalación, aunque en toda la muestra, Albertina vuelve a referirse (como en su film *Los Rubios*, 2003) a la memoria: ese fantasma siempre presente que debe reconfigurar una y otra vez. Sin embargo, esta vez, la memoria reconstruye una tradición, ya no se trata sólo del vacío imposible de sus padres desaparecidos, sino de los paradigmas e ideales que hoy recobra como herencia. La muestra toda es un homenaje a la tradición y a la herencia recobrada, la configuración de un origen como punto de partida del que luego distanciarse. Un homenaje a los padres, sus ideales, sus utopías. Un homenaje a sus modos de contar a través de otra tradición, el cine, al que también homenajea. En un paralelismo godariano (Godard, otro gran homenajeado) en que cine e historia confluyen, ella narrará su historia a partir de múltiples *Histoire(s)*, utilizando imágenes de archivo.

Investigación del cuatreroismo

El padre cuenta una historia, *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, publicada en 1968. Isidro fue un cuatrero de la selva chaqueña asesinado por la policía. Su figura le permite a Roberto Carri retomar formas incipientes de rebelión popular a partir de la cual configurar una política que la joven

generación a la cual pertenece traduce en modos organizados de militancia. Sus proyectos se inscriben dentro de la Historia, cuya realización utópica les concierne.

Para Albertina es diferente. Ella debe armar su experiencia a partir de lo que queda, la suspensión desgarrada de un relato trunco. Ya no cree en los finales felices por venir, su vivencia se inscribe desde un trauma que anula la lógica del tiempo y el espacio, de las causas y los sentidos, dejando huérfanos a los relatos. Desde esta intemperie tomará la palabra para construir su propia narración, desde el quiebre, el hiato, el desgarrar, intentando restituir y encadenar algún sentido pero de otro modo. Crear ahí dónde fue violentamente rota una continuidad vital, histórica, desde los fragmentos de su experiencia, de sus historias, y no de la Historia.

Entonces, donde el padre escribió una historia, Albertina, su hija, reconstruyó varias, incompletas, fragmentadas, superpuestas. Siguiendo la huella de Isidro pero fundamentalmente siguiendo la huella de su padre, sólo puede encontrar retazos de cuentos, causas y consecuencias que nunca conformaron una explicación completa. La explicación del accionar de Isidro, las causas y circunstancias de su asesinato, el interés de su padre por su figura, el sitio que el libro de este ocupó dentro de la generación de sus compañeros militantes; el extravío del film realizado sobre Isidro a partir del libro, la desaparición de su autor, Pablo Szir; los intentos fallidos por realizar otra película con esta historia, los intentos fallidos de Albertina de escribir un guion sobre la misma; la búsqueda de documentos, y testimonios sobre Isidro en la desolación de la selva chaqueña; la maternidad de Albertina; su propia figura de Isidro; la desaparición de sus padres....Una voz en off, la de Albertina, relata todo esto, abriendo escenas dentro de escenas, que se encadenan sin una lógica causal aparente. Conforman, sin embargo, un relato donde cada historia parece superimprimirse sobre la otra, en un entrelazado que no responde a ninguna otra causalidad que la experiencia misma de su autora, que tiene la palabra.

Mientras tanto cinco pantallas muestran simultáneamente imágenes tomadas del archivo del Museo del Cine de Buenos Aires. Las imágenes son diversas, es casi imposible clasificarlas: extractos de móviles callejeros de un noticiero televisivo que busca información sobre un "terrorista" abatido, una acción terrorista durante la última dictadura militar; extractos de propagandas de la misma época, desfiles y discursos militares, el dictador Jorge R. Videla en China junto a su esposa; gauchos a caballo y con la hacienda, formas de hacer una bomba casera, videos familiares, autos en la ruta, etc.

Allí donde Roberto reconfiguró la historia del cuatrero haciendo confluír su tiempo singular con el tiempo histórico, que no sin violencia instalaría una promesa por venir, nuestra autora encuentra una imposibilidad. Y es desde esta imposibilidad que construye su propio relato, haciendo de ella su materia prima.

El montaje de las distintas historias que, desde la voz de la autora, nos enuncia que este es su encadenamiento personal, posible, contingente. El montaje de las imágenes en las cinco pantallas que nos interpelan, coincidiendo a veces entre una y otra, otras no, repitiéndose, armando un relato esquivo y difícil. El montaje

que ajusta y desajusta permanentemente las imágenes con la voz. Lo que vemos y escuchamos encuentra finalmente su lugar, una constelación abierta que permite al espectador acomodar su propia imagen, su propia historia, intercalada entre los hiatos de las que cuenta Albertina, y entre los vacíos que van de una pantalla a la otra.

Como en la búsqueda de un relato de origen, vamos en busca de Isidro (que ya no es para Albertina el héroe popular sino un hombre consustanciado con la naturaleza), pero lo encontrado nunca es lo buscado, relanzándose cada vez en una nueva búsqueda. Los documentos hallados siempre son incompletos, los testimonios parciales, el relato está perdido. Lo mismo pasó con sus padres...Pero, sin embargo, serán estos desencuentros, estos vacíos, estos agujeros, los que permitan a Albertina conformar su relato: encontrar el origen de su propia escritura en la de su padre porque, en definitiva, para los dos, desde otro tiempo y otra tradición, Isidro Velázquez es la fantasía sobre la que ambos pudieron ir contra el orden establecido y hallar así un sitio para crear.

Conclusiones: cine, memoria e historia moderna

En la Argentina las distintas búsquedas por representar e inscribir las desapariciones durante la última dictadura militar participan en el debate acerca de lo irrepresentable. La desaparición misma de personas constituyó un desafío a la representación y su continuidad narrativa. La obra de Albertina dialoga con él.

El medio prevalente con que nuestra artista trabaja es el cine. Memoria y cine funcionan conjuntamente, y para muchos autores (Godard entre ellos), este último no puede ser pensado por fuera de la historia moderna. Es el medio por excelencia, creado hace poco más de un siglo y testigo permanente de su época, pero fundamentalmente protagonista de la época de la que es testigo.

En este sentido para Albertina el cine no es sólo un lenguaje que le permite decir, sino su propio mecanismo el que dice por ella.

Y es esto lo que hace Albertina: si el montaje es el modo de escritura de un film, ella lo muestra. Da a ver la puesta en relación con los elementos, las costuras que unen una historia con otra, una imagen con un documento, una palabra con una imagen, y al mostrarlas no hace otra cosa que resaltar el carácter contingente del relato, donde las piezas se acomodan de un modo pero también pueden hacerlo de otro. No existe una única versión de los hechos, no existe una única versión de la memoria. Esta también funciona a través de fragmentos (restos de frases oídas e imágenes que se hilvanan y deshilvanan todo el tiempo). Es en el hiato que los restos recuperados pueden articularse, montarse, para armar una historia que en Albertina no es la Historia, sino las múltiples y posibles historias.

Para la generación de los padres (los militantes revolucionarios de los años 70) el tiempo avanzaba en una linealidad progresiva hacia una utopía por venir, siempre

futura. Lo irrepresentable no era una posibilidad, sí lo era esa promesa que guiaba las acciones y relatos del presente. Para los hijos lo irrepresentable ha sido la desaparición de sus padres, un trauma que los constituyó y desde el pasado produce sus efectos. Para ellos la historia, el tiempo, no implica una linealidad ascendente, sino una construcción contingente con los restos del pasado. Ya no existen héroes salvadores ni finales felices, solo existen las posibilidades de lo construido.

En este sentido, el documento también trabaja como un resto “de lo que ha sido” siempre y cuando se lo ponga en relación con otros, en una escritura que deja a la vista sus latencias. Verdad y ficción son categorías relativas: un testimonio puede decir algo pero nunca todo, puede en todo caso mostrar cómo la memoria trabaja “inventando” sus historias, no como el portavoz de una verdad cuasi universal, sino en la contingencia de un recuerdo.

Para Albertina la verdad surge frente a la experiencia fenomenológica de un montaje. La realidad de los hechos está perdida, sólo accedemos a ella a través del punto de vista del recuerdo. En un encadenado de escenas vividas, inventadas, representadas, imaginadas...por donde se cuele lo perdido. En medio de ese encadenado transcurre la verdad: la fenomenología del suceder, representado en la contingencia de un saber, una escena. Entonces el cine será para ella el lenguaje que la nombre, en ese encadenado como respuesta posible, provisoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS_

Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid, España: Pre-textos.

Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Didi-Huberman, G. (2001). *Imágenes pese a todo*. Madrid, España: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes de tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.

Guash, A. (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid, España: Akal.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

DEBORA MAUAS

Licenciada en Psicología. Trabaja como psicoanalista clínica y es docente en la Carrera de Artes de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente realiza la maestría en Curaduría de las Artes Visuales (UNTREF). Ha publicado el libro *(Entre) vistas y miradas* (2008, Letra Viva), y demás artículos en libros y revistas de Arte y Psicoanálisis.