

La reflexividad en el cine de Albertina Carri: el uso del archivo, construcción de una nueva memoria

Reflexivity in the cinema of Albertina Carri: the use of archive and the construction of a new memory

Resumen:

Por una parte, este estudio propone como hipótesis que el cine de la realizadora argentina Albertina Carri se desarrolla en constante ida y vuelta con la crítica y el academicismo nacional, cuyo inicio se puede encontrar en la polémica alrededor de su película *Los rubios* (2003). Veremos entonces por otra parte cómo podemos comprender la obra y las pesquisas visuales de Carri como caracterizadas por la reflexividad y por un lugar muy particular dado al archivo: el cuestionamiento de la historia oficial establecida, la invención de nuevas formas de contar el presente pero también la creación de archivos *futuros*. Las imágenes que habitan el cine de Carri exploran y crean temporalidades superpuestas, inscribiéndose de esta forma en un tiempo cinematográfico deleuziano (la imagen-tiempo).

Palabras claves: Argentina; Cuatrerros; historia; Los rubios; política

Abstract:

Firstly, this study suggests the hypothesis that the argentinian director Albertina Carri's cinema grows in permanent connection with the critics and national academism, which beginning can be found in the debate around her film *Los rubios* (2003). Then we will see how the work and visuals quests of Carri can be understood as characterised by reflexivity and a very particular place given to archive: the questioning of official history, the invention of new forms of telling present but also the creation of *future* archives. The images that dwell the cinema of Carri explore and create overlaid temporalities, coming within the scope of a deleuzian cinematographic time (the image-time).

Keywords: Argentina; Cuatrerros; history; Los rubios; politics

Sumario. 1. Introducción. 2. El cine de Albertina Carri: un terreno de investigación reflexivo frente a la crítica y a su obra. 3. El archivo como intersticio en la Historia. 4. La creación de un archivo futuro. 5. Conclusiones.

Como citar: Dodier, A. (2021). La reflexividad en el cine de Albertina Carri: el uso del archivo, construcción de una nueva memoria. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 225-241.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/920>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a13](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a13)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Anna Dodier

Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès
Toulouse, Francia

anna.dodier@univ-tlse2.com

<https://orcid.org/0000-0003-3071-2263>

Enviado: 25/03/2021

Aceptado: 14/04/2021

Publicado: 9/07/2021

1. Introducción

En abril de 2003, *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) se estrena en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). Se trata del segundo largometraje dirigido por Albertina Carri, después de *No quiero volver a casa* (2000), y del primer documental de la realizadora. La película gana el premio del público a mejor película, el premio del jurado paralelo a mejor película argentina y obtiene una mención especial por parte del jurado oficial y del jurado Signis. Su recepción en el marco del Festival, tanto por parte de los espectadores como de los jurados, parece concluyente. No obstante, marca el principio de una polémica exacerbada donde se enfrenta un sector de la crítica porteña.

Albertina Carri, hija de desaparecidos de la última dictadura militar argentina (1976-1983), con varias capas diegéticas y discursivas, expone y narra en *Los rubios* la dificultad de crecer sin padres, rodeada de su ausencia. Más allá de su caso propio, el film es un intento de demostración de la “ficción de la memoria”, expresión que ella usa de manera regular para definir su película. En una entrevista a María Moreno (2003), que constituye una de los primeros indicios de esta expresión, dice: “Y cuando tengo que definirla, digo que es una película sobre la ficción de la memoria y no sobre mi vida o mis padres. Sólo cuando clarifiqué de algún modo eso, pensé que podía hacerla”¹.

La ruptura que introduce la defensa de la existencia de una *ficción de la memoria* con un cine argentino hasta entonces mayormente dedicado a dar la palabra a los sobrevivientes de la dictadura militar sin ponerla en cuestión (Noriega, 2008), corta con cierta visión de la memoria y de la verdad histórica. Según Carolina Bartalini (2019, 33), la película va hasta cuestionar “los límites entre los grandes géneros que organizaron la percepción y los pactos de lectura en el siglo XX”, donde “el testimonio, la ficción y la autobiografía se hibridan en exploraciones performáticas que proponen, necesariamente, nuevos modos de ver y leer”. Esta subversión en el modo de percepción despierta los reproches de una parte de la crítica académico-artística argentina, que atribuye a Carri una lectura *apolítica* basada sobre la ira y el enojo (Amado, 2009; Bartalini, 2019, entre otros/as).

Nuestro propósito con este estudio es en primera instancia entender el peso de esta polémica originaria en el trabajo de Carri que se articula de manera reflexiva, acompañado y alimentado de aquellas críticas. Más allá de esta articulación, intentaremos demostrar cómo, al contrario de lo que pudo sostener un sector de la crítica argentina, el cine de Albertina Carri se basa, no sobre una dimensión despolitizada sino sobre una reflexividad constante, que se puede leer en particular en su uso del archivo.

2. El cine de Albertina Carri: un terreno de investigación reflexivo frente a la crítica y a su obra

Cabe resaltar que la crítica cinematográfica argentina, tal como la conocemos hoy, nació al mismo tiempo que el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), denominado de tal forma por esa misma crítica.

1 *Esa rubia debilidad*, entrevista a Albertina Carri por María Moreno. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-19.html>

No entraremos en los debates de su definición en este artículo, pero es importante subrayar que la validez de su existencia siempre fue puesta en cuestión y merecería un estudio atento y extendido de su construcción, de su evolución y de las críticas que genera. Dado que el NCA constituye un movimiento establecido por la crítica argentina y latinoamericana, asimilar varios cineastas bajo un mismo movimiento teniendo concepciones muy distintas del cine puede aparecer por lo tanto discutible². Sin embargo, decidiremos aquí aceptar bajo este común denominador un cine irrumpiendo (e interrumpiendo) con los códigos de cierto cine tradicional y comercial hasta los años 1990 exitoso y prevalente en Argentina (Verardi, 2011; Rangil, 2007, entre otros/as). Varios autores (Aguilar, 2006; Amatriain, 2009; Lusnich & Piedras, 2011) comulgan en establecer el principio de esta “nueva ola” en el año 1995, con el estreno de *Historias Breves y Rapado* de Martín Rejman. Llamaremos entonces *Nuevo Cine Argentino* a la obra realizada desde mediados de los años 1990, de varios cineastas formados en nuevas escuelas y carreras universitarias creadas post-dictadura como la Universidad del Cine o la ENERC, y que implementa nuevos temas de predilección poniendo en jaque la forma de narración. El cine, tanto como material de narración que como *estructura*, se refunda y se repiensa desde adentro (Oubiña, 2009).

Además de estos cineastas con métodos innovadores, se crea en la misma época una nueva crítica, formada académicamente junto a ellos. También se desarrolla un circuito de difusión (festivales y muestras) con el objetivo de mostrar este cine. Es el caso del BAFICI, cuya primera edición tiene lugar en 1999, bajo la dirección de Sergio Wolf, buen ejemplo de esta “endogamia” del cine que nace en ese contexto. Director, guionista, crítico de varias revistas de cine incluyendo la revista *El amante*, una de las más influyentes de esa época, es también académico y docente en la Universidad del Cine. *Los rubios* se estrena entonces en el BAFICI en este momento bisagra del cine argentino donde los agentes de la crítica y de la enseñanza universitaria empiezan a tener una clara co-presencia en todas las etapas de las películas: pueden estar comprometidos desde la producción de las películas, luego en su circuito de difusión y en su análisis teórico posterior (Oubiña, 2009, 15-23).

Una de las particularidades de la película de Albertina Carri es que propone una capa ficcional dentro de un régimen claramente documental. Una actriz (Analía Couceyro) ejerce el rol de Carri *en la realidad*, en un pacto con el espectador: es decir, que frente a los protagonistas que conocen durante la filmación ella es Albertina Carri. Se podría decir entonces que la *representa*, en su sentido más literal: es su *representante*, la reemplaza en el mundo exterior filmado. Martín Kohan -académico, escritor y crítico literario- llega a ver allí hasta una *duplicación* de Carri: “Analía Couceyro entonces no tanto aparece *en lugar* de Albertina Carri (lo que se ajustaría a la noción estricta de lo que es la representación) como *además* de ella: duplicándola” (2004, 26). Sigue: “Carri no incluye una actriz que la represente para dejar de estar en *Los rubios*, lo hace para estar dos veces (...) Vemos a Carri mirándose y viéndose (además le habla: la película entonces no está en primera o en tercera, está en

2 Resulta interesante saber que una cineasta reconocida y asimilada a este Nuevo Cine Argentino, Lucrecia Martel, está por ejemplo en desacuerdo con la denominación del NCA.

segunda persona)” (26). Según el autor, este recurso de Carri tendría entonces menos el objetivo de dar al espectador una representación de ella misma y de su relación con sus padres desaparecidos, que construir un espejo deformante para entenderse a ella misma, dentro de un movimiento circular (de ella hacia ella). La esencia del reproche sería entonces una sobre-reflexividad, impidiendo una apertura al mundo.

Esta interpretación del régimen reflexivo como hermetismo al mundo exterior lleva a Kohan a considerar la película como una *despolitización* del tema dictatorial (2004, 29-30). Este reproche será desarrollado también ampliamente por Beatriz Sarlo -periodista, ensayista, crítica literaria y cultural y directora de la revista *Puntos de Vista* de 1978 a 2008- en *Tiempo pasado* (2005). Según Sarlo, la mirada subjetiva de *Los rubios* invisibiliza la existencia de una verdad histórica. Le recrimina a Albertina Carri su ubicación en el centro de la escena, tapando los testimonios que quedan en la sombra (2005). Asimismo, afirma: “En un film sobre la identidad, donde la directora elige representarse doblemente, por sí misma y a través de una actriz que dice su nombre y dice que representará a la directora, los testigos permanecen en el anonimato (...) La operación de doble afirmación de la identidad de Albertina Carri contrasta con el severo despojamiento del nombre de otros. Identidad por sustracción” (2005, 149-150). Queda clara aquí la oposición que maneja Sarlo: Carri contra los testigos; Carri *encima* de los testigos.

La filósofa Cecilia Macón responde a esta interpretación de Kohan y Sarlo, poniendo en cuestión por un lado la concepción de política y por el otro la concepción de memoria manejadas por los autores: “Suponer que referir a la encarnación íntima de ese trauma involucra una despolitización del acto mismo de la desaparición, implica aceptar una división entre lo público y lo privado al menos esquemática. Redunda, no solo en someterse ante los axiomas de esta dicotomía, sino además en suponer, arriesgadamente, que la esfera privada resulta por definición despolitizada” (2004, 46). En efecto, la autora defiende una visión de lo político más amplia, abriendo las experiencias personales de la esfera íntima a expresiones políticas. Eso permite invalidar la crítica mediante la cual se acusa a la película de invisibilizar la dictadura.

Según la filósofa, *Los rubios* constituye una obra profundamente política dado que la experiencia personal de Carri de la desaparición de sus padres se inserta en un testimonio de la experiencia de la *segunda generación*, la de los hijos, cuya voz empieza a hacerse escuchar en esa época. De ahí surge entonces una concepción de la memoria que se distingue claramente de la que usa Kohan, que podríamos asimilar a un “deber” de memoria hacia el pasado y sobre todo hacia los *antepasados* (familiares pero también nacionales). Afirma Macón: “Mientras que los memoriales convencionales sellan la memoria –en una matriz asociada a las pretensiones de Kohan–, los contramonumentos expulsan la posibilidad misma de decir a su audiencia lo que debe pensar en relación con esos acontecimientos” (2004, 46). Contrariamente a una memoria “sellada”, se trataría entonces de una memoria *abierta*, sujeta a la interpretación y al cambio constante.

En la misma línea, Ana Amado confronta dos memorias: “Tensada entre el deber y la demanda, Carri vuelve al pasado familiar en nombre del nombre del padre, es decir, tras la garantía de una filiación y parece regresar del viaje con una incipiente respuesta” (2003, 2). El concepto de memoria nacional como *deber*, en el cual se inscriben tanto los razonamientos de Kohan como de Sarlo a la hora de reclamarle a Carri correrse del escenario, toma para Amado todo su sentido y está trasladado a la esfera familiar. Según ella, Carri empezaría la pesquisa del pasado por una demanda, un reclamo filial y se extrae a lo largo de la película de esta memoria *sellada* e impuesta (por los mandatos filial y estatal) para ir hacia una memoria abierta y nueva, inventada por ella y una nueva generación.

No obstante, el desplazamiento de la figura pública de los desaparecidos hacia la figura “privada” de la directora que pone en jaque un supuesto capricho “adolescente” construido por Kohan y Sarlo (Bartalini, 2019, 34) da lugar a toda una clase de interpretación y análisis de la obra de Carri (en *Los rubios* pero también en su obra posterior). Gustavo Noriega, crítico cultural y cinematográfico de larga trayectoria, director editorial de *El amante*, se inscribe asimismo en esta crítica: en 2007, escribe una vez más sobre la película para resaltar su dimensión de “ira”, comparándola al documental *M* (Nicolás Prividera, 2007) que se acaba de estrenar. Habla de ellas como “dos obras irritadas e irritantes, que interpelan abiertamente a la sociedad, que le hacen preguntas difíciles de responder (...) dos películas insolentes que entran a donde piensan que tienen que entrar sin tocar la puerta ni pedir permiso” (Noriega, 2007, 33-35)³. El espacio que Noriega da a *Los rubios* en su revista, todavía cuatro años después de su estreno, dimensiona el lugar que otorga la crítica a esta polémica.

Carri recibe este debate generado por su película con una actitud defensiva, pero reflexiva, en la continuación de lo que construye en *Los rubios*. En efecto, la película misma se puede leer como una *mise en abyme* constante. Por un lado, para Carri misma, que elige una actriz para hacer de ella, lo cual le permite crear un espejo durante la filmación pero después también, a la hora de mirar el film como espectadora. Por otro lado, para el espectador, a quien Carri elige mostrar los mecanismos de creación de la película en sí (las dudas del equipo sobre la incorporación de tal o tal escena; las discusiones alrededor de los testimonios; la lectura frente a la cámara de una carta del INCAA⁴ poniendo condiciones para financiar la película...).

Esta reflexividad presente dentro de la película, parece continuar luego en la relación que mantiene la realizadora con su película durante su difusión.

En primera instancia, las numerosas entrevistas de Carri que pudimos identificar a partir del año 2003 dan cuenta por su gran mayoría de una reflexión construida frente a los debates generados por la película y su recepción⁵. Una parte de la entrevista de María Moreno (2003) a Carri en el

3 En esta línea, no podemos dejar pasar desapercibido que Carri elige llamar a uno de sus siguientes largometrajes, una ficción esta vez, *La Rabia* (2008). Expresando este rasgo atribuido por la crítica a su trabajo.

4 Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

5 Estas entrevistas están en parte identificadas en la bibliografía.

suplemento *Radar de Página12* ya citada, es particularmente esclarecedora con respecto a la relación de la realizadora con la crítica y el mundo universitario. Asimismo, después de una explicación de Carri sobre la visión de la memoria que quiso transmitir en *Los rubios* (“una memoria fluctuante”, alejada de una memoria establecida que decide llamar una “memoria de supermercado”), la entrevistadora le pregunta si piensa que “se entendió”. Carri responde:

Ricardo Piglia –estábamos en el departamento de español de Princeton-, quizás para provocarme, me dijo que sin embargo había en la película dos puntos que rescataban las memorias absolutamente establecidas. Uno es cuando la actriz que hace de mí dice que odia apagar las velitas en los cumpleaños porque se acuerda del largo período en que los tres deseos se concentraban en pedir la aparición de los padres. Otro es cuando dice que su sobrino anuncia que cuando sea grande va matar a los asesinos de sus abuelos, pero que su hermana no la dejaba grabarlo. Entonces Piglia interpretaba que esos dos puntos podrían sintetizarse en “ni olvido ni perdón” y en “castigo a los culpables”. Yo contesté que no era casual que en ambos casos se tratara de recoger la mirada infantil, la de mi sobrino que es casi como un recuerdo propio y la de un recuerdo de mi infancia. Pero, de algún modo, esas memorias tan establecidas están instaladas en mí. La vuelta de tuerca no arrasa los tópicos anteriores” (2003).

Entendemos entonces que Ricardo Piglia, escritor de renombre argentino (en ese entonces profesor en Princeton) mencionó a Carri su propia experiencia de la película, ligeramente divergente del discurso de la cineasta sobre la noción de memoria que aquella intenta construir. Carri, después de un intento de justificación poniendo el foco sobre las miradas *infantiles* que no son las suyas, termina aceptando la consideración de Piglia que alimenta la reflexión sobre su propio trabajo. Vemos aquí cómo la palabra académica, de un escritor y pensador argentino de la talla de Piglia, impregna a Carri, quien repiensa su obra, y en particular su relación a la memoria desarrollada por la película, en función del comentario del universitario de Princeton. Además, contarle en entrevista viene a reforzar el valor que ella otorga a la palabra académica.

Más tarde, en 2007, Carri firma un libro *Los rubios, cartografía de una película* (2007), editado por el BAFICI, donde vuelve sobre la génesis de la película y su recepción. Esta acción paradigmática muestra la voluntad de la cineasta (poco común en la historia del cine argentino) del ida y vuelta entre su obra y su recepción. Carri vuelve en especial sobre los objetivos de la película, entre los cuales figura el arduo programa de diseccionar los mecanismos de la memoria y sus efectos cuando *solo hay recuerdos*, y concluye: “la película cumplió su objetivo: generó discordia, avivó el debate y se posicionó, generacionalmente, como una nueva voz” (Carri, 2007, 10).

Esta posición reflexiva omnipresente (primero *en* y luego *sobre* su primer documental) sigue en el cine de Albertina Carri y se puede leer notablemente en el manejo del archivo presente en sus posteriores películas.

Para pensar el archivo en la obra de Carri, nos basaremos sobre la concepción del mismo que desarrolla Foucault desde 1969 en *Arqueología del saber*, que lo comprende como una práctica, un “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (1969, 221). Al igual que la

pesquisa omnipresente por la imagen y los testimonios en *Los rubios*, la directora usa el archivo para buscar, en el documento de archivo filmado *como material*, una versión propia de la historia que queda por construir y que se encuentra escondida por capas de discursos y memorias oficiales. El archivo, o en este caso las *imágenes* de archivo, no viene a ilustrar ni a apoyar el propósito de la autora, sino que esta se sirve de aquellas para poder desarrollar un discurso en constante proceso hermenéutico.

3. El archivo como intersticio en la Historia

Cuaterros (Albertina Carri, 2016), película con la cual Carri vuelve al documental, está constituida exclusivamente por *imágenes de archivo*: es decir, no son imágenes filmadas con el objetivo de esta película. El origen de las imágenes es variado: *found footage* anónimo, fragmentos de películas argentinas olvidadas o noticieros oficiales. Por otra parte, todo el material está tratado de la misma forma, es decir: en una pantalla en movimiento (dividida por momentos en tres, cuatro o hasta cinco partes iguales; ver Figura 1) las imágenes desfilan acompañadas de la voz en off de Carri, libre de relación *directa* con lo que estamos mirando. En efecto, a primera vista, el sonido y la imagen parecen cada uno hermético al otro, *a priori* sin punto de encuentro. En realidad, se trata de una elección consciente: imágenes y sonido conformando un discurso pensado. Luego de unos minutos, las imágenes revelan el poder metafórico de la voz en *off*, que parece interpretar el archivo de manera poética, en el sentido que lo entiende por ejemplo Patrick Brun (2003, 41), pensador de las imágenes: “Hacer manar, entre [la imagen] y nosotros, una dimensión sensible, incluso visible, que nos restituye al mundo”. Según él: “No se trata de producir una imagen del mundo, sino de crear una presencia del mundo más allá de la imagen” (2003, 41)⁶.



Figura 1. Carri usa en *Cuaterros* la técnica del *split screen*: la pantalla está dividida en varias partes iguales (*Cuaterros*, Albertina Carri, 2016)

⁶ “Faire sourdre, entre elle et nous, une dimension sensible, voire non visible, qui nous restitue au monde”, “Il ne s’agit pas de produire une image du monde, mais de créer une présence au monde au-delà de l’image”. La traducción es nuestra.

Asimismo cabe resaltar que Carri misma lee su dispositivo como *poético*. En una entrevista con el periodista y crítico cultural Horacio Bernades (2017), quien le pregunta si no tiene miedo que los espectadores se pierdan en la profusión de imágenes en pantalla, y entre las imágenes y el sonido, responde: “¡Todos se van a perder! (Risas) Es imposible registrar tantos datos dichos tan a la carrera. Eso está previsto, la idea es que ese *off* es como la memoria, hay cosas que quedan y otras que no. No hay que preocuparse si no se retiene algún nombre, alguna fecha o algún incidente. *Es una lectura poética*, en la que uno puede perderse”⁷.

El archivo fílmico en *Cuatreros*, que compone la totalidad de la película, es vertiginoso. Materialmente, pide una cantidad astronómica de horas de visionaje, de selección, de construcción narrativa (sobre todo respondiendo, aunque metafóricamente, a una voz en *off*) y de edición. Se puede hablar de una verdadera *experiencia* de archivo que a su vez pide una *reflexión* constante sobre su sentido y su uso. Sin dudas, se trata de una relación *material* con el archivo: por un lado, se *toca* figurativamente el material con el visionaje; y por otro lado, se lo *toca* concretamente en el caso del material fílmico analógico. Sin embargo, también se desarrolla una relación *intelectual* con el material ya que se busca darle sentido, dentro de un ejercicio de teorización sobre el archivo. En este sentido, el uso del archivo implica una reciprocidad de la mirada: el archivo mira al “usuario” (director o espectador) y el “usuario” mira al archivo. Maniobrar el archivo, preexistente a la película y a su discurso, hace entonces existir un *gesto de archivo*.

La película empieza por un engaño: la voz de Carri cuenta su acercamiento al personaje de Isidro Velázquez y cuenta así la *génesis* y la investigación a raíz de la película (o por lo menos es lo que pensamos). Parece establecerse de entrada una relación directa con el espectador. Sin embargo, después de unos minutos, la voz en *off* nos revela que esta primera parte era en realidad un fragmento del libro sobre Isidro Velázquez escrito por el padre de Carri, sociólogo y desaparecido. Este “prefacio” de la película suena entonces tanto como una advertencia que como una invitación: la imagen (y el sonido), que se hace conscientemente eco del proceso de producción del documental en sí, es cuestión de interpretación. Estamos de esta manera en un régimen doblemente reflexivo, ya que nos habla *lo que estamos viendo*. Además, tres tiempos presentes se entrelazan: el de la palabra dirigida al espectador, el del espectador que a su vez recibe esta palabra, y por último; el tiempo de los escritos del padre. Se podría agregar un cuarto tiempo presente: el de las imágenes de archivo, que abre otra realidad, *a priori* separada de la relación directora/espectador. Pero las imágenes constituyen también el receptáculo mismo de la relación entre el espectador y Carri, y entre la cineasta y su padre.

Esta concepción del archivo, “desviado” de su propósito inicial y *reutilizado*, se acerca a la que desarrolla Hal Foster (2004) en su reflexión en torno a lo que considera una submersión en el archivo por parte del arte visual contemporáneo: “In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image,

7 “Había decidido que esta película no era para mí”, entrevista de Horacio Bernades a Albertina Carri. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/17594-habia-decidió-que-esta-pelicula-no-era-para-mi> (el itálico es nuestro).

object, and text, and favor the installation format as they do so" (2004, 4). No obstante, el archivo como gesto lento, *conscientemente* pensado, se aleja del *impulso* del archivo (*archival impulse*) que propone Foster (2004, 3-22). Aunque el autor no explicita esta elección de término, su uso (de origen psicoanalítico, refiriéndose a la "pulsión") no es casual, y parece identificar un acto *incontrolado*. Es evidente que Foster se refiere a un impulso metafórico, una *tendencia* general hacia el archivo. Sin embargo, es posible afirmar que Carri hace un uso del archivo que no es inconsciente ni impulsivo sino más bien decidido y calculado.

Cuaterros se inscribe en el giro que observa Foster del arte contemporáneo frente al pasado: "This move to turn "excavation sites" into "construction sites" is welcome in another way too: it suggests a shift away from a melancholic culture that views the historical as little more than the traumatic" (2004, 22), dado que la película, por el uso del archivo, interroga y pone en peligro cierta concepción de la historia oficial, volviéndose gesto político. En esta puesta en cuestión de una versión histórica única, el documental de Carri se posiciona precisamente en lo que decidimos llamar los *intersticios de la Historia*. Tomamos la expresión en la continuidad de Foucault (1964), quien afirma en su *Postface a Flaubert*: "Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, de libro a libro, en el *intersticio* de los dichos y comentarios; nace y se forma en el entre-dos de los textos"⁸.

En este sentido, el archivo en el documental de Albertina Carri funciona como lo imaginario del cual habla Foucault: abre un espacio nuevo, *poético*, que sale de su función *representativa* que le prestan en el cine documental clásico, donde responde primero a un discurso previamente establecido y cumple una función puramente ilustrativa. De esta forma, el archivo en *Cuaterros* ya no es representación sino apertura a significados y sentidos infinitos, iniciados por una interpretación que ofrece la directora con su voz en *off*. Asimismo, la voz en *off* acompaña este movimiento y *abre* más allá de la imagen, en lugar de encerrarla a un solo sentido posible. A propósito, Isidro Velázquez, célebre "cuatrero" (especie de bandido del campo argentino, que se convirtió en una figura de la cultura popular) casi no aparece en las imágenes de archivo. Según la propia Carri (2017), esta elección surge de la idea de "estimular la asociación", ya que "las imágenes directas cierran"⁹.

Del dispositivo de *Operación fracaso y el sonido recobrado* (instalación audiovisual imaginada por Carri en el Parque de la Memoria entre septiembre y noviembre 2015), donde la artista yuxtapone imágenes de archivo tal como en *Cuaterros*, Natalia Taccetta (2017, 8) dice: "Esto permite rearmar la superficie para restituir "timbres de voz inaudibles", voces de desaparecidos, replegadas en los giros de los archivos canonizados. Esto conlleva una reaparición fantasmal, en la que las imágenes

8 "L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre- deux des textes". La traducción y el itálico son nuestros.

9 "Había decidido que esta película no era para mí", Entrevista de Horacio Bernades a Albertina Carri. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/17594-habia-decidi-do-que-esta-pelicula-no-era-para-mi>

sobreviven a una cristalización que las hizo devenir –si existentes– parciales, destruidas por cierta mirada sobre la historia”. En *Cuaterros* también, son estos pliegues, estos “giros” contenidos en los archivos institucionalizados los que permiten abrir la imagen y redescubrirla, develando un sentido tapado por una mirada histórica oficial e unívoca. El planteamiento de Carri con el archivo se parece entonces al de Harun Farocki. El cineasta alemán mostró a lo largo de su obra la polisemia de la imagen de archivo, en particular de manera brillante en *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*, Harun Farocki, 1989) donde pone a prueba la fotografía aérea de Auschwitz de 1944 para demostrar la pluralidad de sentidos que emergen de una misma imagen en función del contexto de *mirada*.

Es incluso posible formular la hipótesis de que Carri, con esta película hecha de archivos filmicos que pertenecen al patrimonio visual y cultural argentino, crea nuevas imágenes (nuevos archivos) de su padre desaparecido, quien firmó un libro sobre Isidro Velázquez. Carri, ya en *Los rubios*, usaba el prefacio de este libro y lo hacía leer a Analía Couceyro. Pero al contrario de *Los rubios*, *Cuaterros* se abre con un fragmento que, a diferencia del prefacio antedicho, está escrito por el padre y es leído por su hija, en una suerte de reencuentro. En este gesto, se puede ver una incorporación de las preguntas de una parte de la crítica argentina que generó *Los rubios*, sobre la distancia de Carri respecto de sus padres desaparecidos. *Cuaterros*, como una respuesta a su anterior documental, pero también a los debates que generó, parece esta vez filmar, no la ficción de la memoria como *distancia*, sino como intersticio que permite acercarse a una realidad (poética) gracias al archivo.

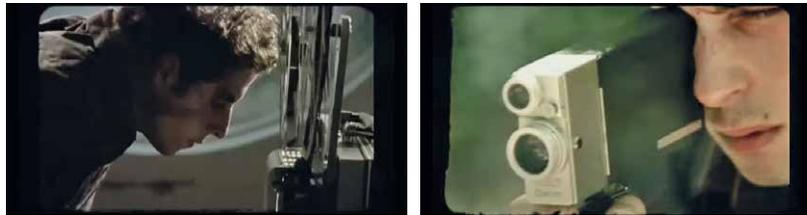
Para semejante tarea, Carri mezcla y juega con varias capas de tiempo que entrelaza en su proceso de creación: elabora en un presente claramente identificado, a partir de elementos producidos en el pasado, una memoria destinada al futuro.

4. La creación de un archivo futuro

Antes de *Cuaterros*, en *Restos* (Albertina Carri, 2010), cortometraje de nueve minutos encargado por el gobierno argentino en el marco del Bicentenario de la Nación, Carri recurre al archivo planteando una reflexión sobre la desaparición y la pérdida, a partir de una película militante de los años 1970 y destruida por la dictadura militar (1976-1983). El propósito de la Secretaría de Cultura de la Nación (que propuso la tarea a 25 cineastas dentro un proyecto llamado *25 miradas, 200 minutos*) contenía la voluntad de dar cuenta de un tiempo fragmentado y heterogéneo, objeto de interpretaciones y subjetividades (Rivera, 2014). Es a partir de la fragmentación del tiempo *por las imágenes* que Carri elige llevar a cabo esta propuesta, haciéndose eco de la fórmula -posterior- de Didi-Huberman (2018, 3): “Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. (...) Y, asimismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes”.

Frente a la ausencia de la película destruida, y en particular de la película bajo su forma *material* (entrando en resonancia con los cuerpos de los desaparecidos), Carri propone inventar a través del mismo cortometraje, en un movimiento sumamente reflexivo una vez más, un nuevo archivo. Este nuevo archivo toma en cuenta la ausencia que produce una pérdida (como en el arte *kintsugi* japonés, que marca la grieta, la fractura de objetos de cerámica cubriéndola de oro) y constituye a su vez un nuevo material. En este sentido, “Carri interroga la potencialidad creativa de los residuos y ausencias materiales de la generación paterna” (Forné, 2020, 754): vuelve fértil un terreno que los genocidas pretendieron dejar seco y estéril, sin posibilidad de creación. En la ausencia de lo que se destruyó (en este caso los archivos de una memoria militante de izquierda), Carri busca lo que se puede salvar: los desechos, los *restos* para poder crear algo en base a ellos. Más que desde la ausencia se trata en realidad de potenciar desde la *carencia* (Forné, 2020, 752).

Los rollos de película, vestigios de este cine militante, están filmados en el presente de la filmación: polvorientos, aparecen como ruinas olvidadas, como materia en descomposición. El cortometraje de Carri resalta esta materialidad del archivo. Por un lado, estos rollos se manipulan en escenas experimentales donde están puestos a prueba “del presente” (en el agua, en la tinta); y por otro, los manipula también un actor (Esteban Lamothe, Figuras 2 y 3), en una suerte de ficción en el documental, donde el actor/personaje analiza estos “restos” y protagoniza a la vez un realizador de los años 1970 filmando (lo deducimos por su estilo vestimentario y por la película Super 8 usada para filmar esas escenas, característica de esta época).

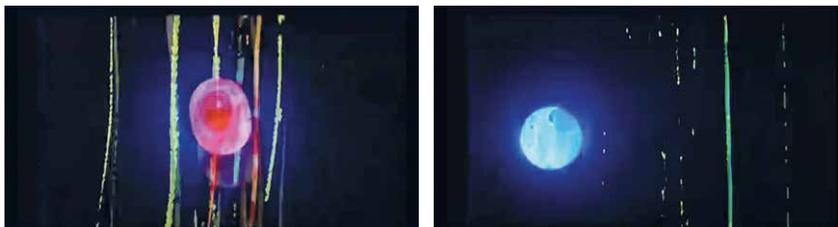


Figuras 2 y 3. El protagonista de la parte ficcional mira los “restos” de las películas militantes, y a la vez realiza él una película (*Restos*, Albertina Carri, 2010).

El realizador ficticio, manipulando el material “real” que queda de esta época *en la actualidad*, crea una confusión de tiempos dentro de una misma imagen. Se superponen el pasado y el presente de un mismo archivo, a través de un entrelazamiento complejo entre ficción y documental. Esta superposición de tiempos nos reenvía a la noción de tiempo cinematográfico desarrollada por Deleuze en *La imagen-tiempo* (1987) y en la coexistencia de “capas de pasado” en una misma imagen (1987, 135-170). El ida y vuelta, entre tiempos en constante tensión, se resume en esta frase del texto de Marta Dillon acompañada de imágenes movidas que parece haber sido filmadas en fílmico (Figuras 4 y 5):

Desde esta orfandad que solo puede decir yo, me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños. Enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria.

¿Será posible recuperar su gesto desafiante, su potencia vital? ¿Su exquisito presente hinchado de futuro? ¿Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? El fervor de su ausencia quema. Ahora mismo" (Restos, 2010, 5'50"-6'27").



Figuras 4 y 5. Las imágenes sobre las cuales interviene el texto de Marta Dillon. Muestran un círculo luminoso, que se podría parecer a la luna (Restos, Albertina Carri, 2010).

El yo del texto se refiere a la "orfandad": no es una persona que habla sino una entidad. Se podría suponer que se trata de la orfandad del pueblo argentino, huérfano de los archivos de la militancia aniquilados por los dictadores, pero de cualquier manera, es un yo que queda difuso.

El presente de esta orfandad contenida en la película, se ve atravesada por una luz proveniente del pasado ("encandilar", "flashes de la memoria"). A su vez, contiene también el futuro ("exquisito presente hinchado de futuro"). Esta imagen contiene varios tiempos no cronológicos, haciéndose eco de la fórmula de Deleuze: "La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo" (1987, 170). Por lo tanto, a la pregunta inicial de Restos "Acumular imágenes ¿es resistir?", Carri parece responder con su cortometraje que resistir, más que en la acumulación, permanece en la creación de ciertas imágenes de cine que convocan "capas del pasado" y a su vez se vuelven archivos para el futuro.

A la luz de estas reflexiones, podemos entonces comprender *Los rubios* y *Cuaterros*, pero sobre todo el último largometraje de Albertina Carri, *Las hijas del fuego* (2018), como intentos de crear nuevos archivos y, en un mismo movimiento, nuevos paradigmas fílmicos e imaginarios.

"¿Cómo hacer para liberar nuestros cuerpos de prejuicios desde el falso espejo de la televisión, la gráfica y la invasión de imágenes a la que estamos expuestos y expuestas a diario?", se pregunta Carri en 2012¹⁰. El cortometraje *Barbie puede estar triste* (Albertina Carri, 2001), subtítulo "melodrama pornográfico", pone en escena de manera exclusivamente animada (en *stop motion*) las célebres

10 En el marco de la conferencia *De cierta manera, Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains*, organizada en Toulouse los días 28, 29 y 30 de marzo de 2012 por el Institut de Recherche Intersite Études Culturelles (IRIEC) de la Universidad Toulouse II-Le Mirail en colaboración con AMERIBER de l'Université Bordeaux III y ARCALT (Association des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse).

muñecas Barbie y Ken. La trama es la de un melodrama clásico, hecha de engaños y triángulos amorosos, pero con una relectura *queer* (Soriano, 2014): después de que su marido le echa de su casa, Barbie empieza una relación amorosa con otra mujer que se transforma en una relación que incluye también a Arbie, el carnicero. Según Michèle Soriano, estas relaciones “destruyen la verosimilitud del melodrama y desplazan sus pautas hacia nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (2014, 222). Desplazando la muñeca Barbie de su sentido inicial, Carri efectúa el mismo mecanismo que con los archivos oficiales de la televisión en *Cuatreros*: aquí con un objeto popular cargado de simbolismo, propone repensar *por* la imagen la representación de la mujer, de la pareja, del amor y del sexo, en un mismo movimiento. La animación le permite entonces el filtro de la ficción y sobre todo la distancia que implican las muñecas-objetos. Juguetes y no cuerpos humanos, los objetos *representan* aquí a los cuerpos.

En *Las hijas del fuego*, que se podría definir como un *road movie* pornográfico, Carri pasa a otra etapa: ya no se trata de objetos, sino de cuerpos vivos. La película sigue a una joven cineasta lesbiana queriendo filmar una película pornográfica en el sur de Argentina. Después de un primer encuentro con su novia, se ponen en camino y van formando de a poco un grupo más y más consecuente de mujeres y de trans, conocidas a lo largo de la ruta, con quien organizan orgías, en un replanteamiento del placer y del sujeto (femenino y *queer*). El placer de los cuerpos y de los sujetos, se crea y existe frente a la cámara, obligando al espectador a una nueva mirada: miramos estos cuerpos pero más que una mirada *voyeur*, se trata de una mirada empática (que se efectúa con los personajes). Además, el deseo que emana de estos cuerpos/sujetos parece *desbordar*. Carri implementa asimismo una nueva corporalidad, total, absoluta.

La experiencia de esta “comunidad gozante” (Stracalli, 2020, 314) puede constituir una experiencia poética, ya que contiene “una temporalidad plegada, que corta el continuum del tiempo cronológico” (2020, 314). Se acerca de esta forma al carácter pluri-temporal de *Restos*. Stracalli agrega que la ruptura con el tiempo cronológico, implica también un corte con el tiempo “progresivo y burgués” (314) ya que se trata de un tiempo dedicado al goce, lejos de un tiempo capitalista con obligaciones calendarias, haciendo del gesto de la película un gesto profundamente político. Estamos entonces frente a (re)presentaciones filmicas inéditas implicando también nuevas temporalidades. De este modo, se construyen nuevos paradigmas de la imagen y *por* la imagen, conteniendo en ellos una tercera vía para el desarrollo de corporalidades y subjetividades distintas.

5. Conclusiones

Sobre la posición frente a la memoria que ensaya Albertina Carri en *Los rubios*, y que desató la polémica académico-crítica alrededor de su film, Ana Amado propone: “En esta disolución el gesto de Albertina Carri no es romper con el pasado sino romper con las formas de romper con el pasado” (2009, 194). Ahí permanece la fuerza de la obra de Carri, en esta *disolución* de las formas discursivas clásicas. Asimismo, en *Los rubios*, Carri no pone en cuestión la memoria y los testimonios (como se le puede haber reprochado) sino la forma por la cual los aprehendemos y experimentamos.

Además, pudimos demostrar que en un gesto reflexivo, Carri se sirve de este debate para pensar su obra y sobre todo la relación con el pasado y la memoria que esta última instaura. Por un lado, lo hace por un discurso meta-fílmico constituido por entrevistas con periodistas, intercambios públicos con profesionales del cine y publicaciones como el libro que editó sobre la génesis de la película. Por otro lado, lo hace también en su obra misma, posterior a *Los rubios*.

Por ejemplo, no es casual que en *Restos* y más tarde en *Cuaterros*, la directora llegue al material de archivo para afrontar las “fuentes primarias” del pasado. Pero los archivos, como lo intentamos demostrar, toman en sus películas el lugar de materia tanto viva como metafórica: triturándolos y decorticándolos, Carri hace emerger una vez más nuevas formas de contar el pasado gracias a la creación de nuevos *imaginarios*. El archivo no es más prueba de una verdad histórica sino un terreno de juego e interpretaciones, en el cual se revela y asume la función ficcional, aún en el género documental. Retomando la fórmula de Macón, estas películas constituyen decididamente “contramonumentos” (2004, 46); lejos del carácter conmemorativo de los monumentos como lápidas, se hacen instrumentos de interpretación del pasado.

Emancipándose de una memoria institucionalizada el archivo se abre, se despliega y se vuelve instrumento para la elaboración del deseo (Appadurai, 2003, 24), al contrario de un archivo-monumento concebido como *receptáculo* de la memoria.

Carri produce de esta manera, además de una re-creación del pasado, una memoria viva del presente. “Archives are not only about memory (and the trace record) but about the work of the imagination, about some sort of social project”, afirma Appadurai (2003, 24), que recuerda la dimensión política (en su sentido más literal, el de la *polis* como consciencia colectiva) del archivo-instrumento como apertura a la sociedad y al otro. En el cine de Carri, esta reflexión sobre un nuevo *convivir juntos* pasa, además del archivo, por la producción de nuevas imágenes, culminando en *Las hijas del fuego* con la propuesta de una forma novedosa de relacionarse con su cuerpo y el cuerpo del otro. En este sentido, se trata de un cine profundamente político por su capacidad a reflexionar sobre su propio poder subversivo. Un cine anclado en el presente y consciente de estar creando un archivo para el futuro.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. M. (2006). *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, A. (2003). Los infantes del terror. Nota sobre Los rubios, de Albertina Carri. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 3.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amatriain, I. & Algranti, J. (Eds.) (2009). *Una década de nuevo cine argentino, 1995-2005. Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Appadurai, A. (2003). Archive and Aspiration. En Joke Brouwer y Arjen Molder (Eds.). *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (pp. 14-25). Rotterdam: NAI Publishers.
- Bartalini, C. (2019). La crítica a la edad. Los rubios de Albertina Carri y M de Nicolás Prividera en los debates de la memoria contemporáneos. *Nueva Revista del Pacífico*, 71, 30-49. <https://doi.org/10.4067/s0719-51762019000200030>
- Bernades, H. (2 de febrero, 2017). Había decidido que esta película no era para mí. Entrevista a Albertina Carri. *Página 12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/17594-habia-decidió-que-esta-pelicula-no-era-para-mi>
- Brun, P. (2003). *Poétique(s) du cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Carri, A. (2007). *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Gráficas Especiales.
- Carri, A. (2013). Cuestión de imagen. *Cinemas d'Amérique latine*, 21, 30-41. <http://dx.doi.org/10.4000/cinelatino.123>
- Cinelli J. (1 de noviembre, 2018). Una forma de estar en el mundo más poética. Entrevista a Albertina Carri. *Página 12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/152342-una-forma-de-estar-en-el-mundo-mas-poetica>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1998). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G.; Chéroux, C. & Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Ferreira, G. Z. (2017). Entretien avec Hal Foster. *Marges*, 25, 140-145. <https://doi.org/10.4000/marges.1329>
- Forné, A. (2020). El efecto de archivo en el cortometraje documental autoficcional contemporáneo argentino. Una lectura de *Restos* (2010) de Albertina Carri y *Grito* (2008) de Andrés Denegri. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97 (7), 749-762. <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2020.43>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. <http://dx.doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (1964). Postface à Flaubert. En *Dits et écrits (Tome 1) 1954-1969* (pp. 325-326). Paris: Gallimard.
- García, L. (23 de abril, 2003). Albertina Carri: La ausencia es un agujero negro. *La Nación*. Rescatado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro-nid490828/>
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 78, 24-30.
- Lerer, D. (23 de octubre, 2003). La fábula de la reconstrucción. *Clarín*. Rescatado de https://www.clarin.com/espectaculos/fabula-reconstruccion_0_SyVyjyLOYL.html
- Lusnich, A. L. & Piedras, P. (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Macon, C. (2004). Los rubios o del trauma como presencia. *Punto de Vista*, 80, 44-46.
- Manzi, J. (2009). La part de la fiction. A propos de quelques documentaires argentins. *Caravelle*, 92, 13-37.
- Maurycy, C. (2011). *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*. Crisnée: Yellow Now.

- Moreno, M. (19 de octubre, 2003). Esa rubia debilidad. Entrevista a Albertina Carri. *Página12 Suplemento Radar*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-19.html>
- Moreno, M. (23 de marzo, 2007). El libro de ésta. *Página12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-23.html>
- Mullaly, L. (2012). Albertina Carri, cineasta de la incomodidad. *Cinémas d'Amérique latine*, 20, 163-171. <http://dx.doi.org/10.4000/cinelatino.646>
- Noriega, G. (2009). Estética de la desaparición. En Jaime Pena (Ed.). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino, 1999-2008* (pp. 81-90). Madrid: T&B Editores.
- Noriega, G. (2007). Lo que nos hacen. *El amante*, 183, 33-35.
- Ogilvie, D. (2017). Paradoxes de "l'archive". *Sociétés & Représentations*, 43 (1), 121-134. <http://dx.doi.org/10.3917/sr.043.0121>
- Oubiña, D. (2009). La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del Nuevo Cine Argentino). En Jaime Pena (Ed.). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino, 1999-2008* (pp. 15-24). Madrid: T&B Editores.
- Rangil, V. (Ed.) (2007). *El cine argentino de hoy. Entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Rivera, M. (2014). Acumular imágenes, ¿es resistir? *laFuga*, 16. Rescatado de <https://www.lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/701>
- Stracalli, E. (2020). Las hijas del fuego. Cuando los cuerpos se vuelven paisaje. *Saga. Revista De Letras*, 11, 310-324. <https://doi.org/10.35305/sa.vi11.86>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Scholz, P. (23 de octubre, 2003). Necesitaba contar esa ausencia. Entrevista con Albertina Carri. *Clarín*. Rescatado de https://www.clarin.com/espectaculos/necesitaba-contar-ausencia_0_BkukiyxRYg.html
- Soriano, M. (2014). Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar dispositivos híbridos de Albertina Carri. En Laurence Mullaly y Michèle Soriano (Eds.) (2014). *De cierta manera. Cine y género en América latina* (pp. 219-252). Paris: L'Harmattan.
- Taccetta, N. (2017). Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación. *Digithum. Memoria e imaginación*, 20, 1-11. <http://dx.doi.org/107238/d.v0i20.3092>
- Verardi, M. (2011). *Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época. Procedimientos y representaciones de una estética política*. Buenos Aires: Editorial Académica Española.

Reseña curricular

Anna Dodier es actualmente doctorante en investigación cinematográfica en la Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès y está escribiendo su tesis *Paisajes palimpsestos. De la habitación hacia la exploración: lugares del/ de la desaparecido/a político/a en el documental argentino y chileno (1990-2020)*. También es programadora para el Festival Panorama du Cinéma Colombien de París, miembro del colectivo "El perro que ladra" en París y miembro del colectivo "Ciudades Reveladas" en Buenos Aires.



Imagen: Sergio Moscona