

TEXTOS Y CONTEXTOS

Use of the family archive in the films Santiago, Perdida, Cuatreros and No intenso agora

■ **Uso de archivo familiar en las películas *Santiago, Perdida, Cuatreros y No intenso agora***

RECIBIDO • 16 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 3 DE MARZO DE 2023

FAVIOLA LLAMAS / CREADORA ESCÉNICA
faviolallamas@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

archivo familiar ■
películas ■
Latinoamérica ■

Las expresiones artísticas que utilizan los archivos no ven a éstos como simples datos que dan cuenta de algo, sino que los emplean para plantear interrogantes sobre lo dicho: un documento puede ocultar información que otro revela. Se confrontan archivos públicos, de noticieros, oficiales, de la cultura de masas, con archivos privados, familiares o íntimos, para crear nuevas memorias y contramemorias que luego serán trastocadas según sea la intención del artista. Esta investigación revisa el uso del archivo, en especial aquel relacionado con la familia, para crear narrativa en cuatro películas latinoamericanas.

KEYWORDS

family archive ■
films ■
Latin America ■

The artistic expressions that use archives, do not see these as simple data that account for something, but rather use them to raise questions about what was said, since a document can hide information that another reveals; public archives are confronted with private, intimate ones, creating new memories and counter-memories that will later be disrupted according to the artist's intention. This research reviews the use of the archive, especially the one related to the family, to create narrative in four Latin American films.

ABSTRACT

Santiago y No intenso agora

Las películas *Santiago* (2007) y *No intenso agora* (2017) son creaciones del director brasileño João Moreira Salles, nacido en Río de Janeiro en 1962. En ambas producciones, el cineasta tiene como base el archivo para la creación de narrativa, que se mueve entre los ejes de la melancolía, la juventud y la familia.

Santiago es la resignificación y cambio de intención de una serie de entrevistas que Moreira le hizo a quien fuera el mayordomo en su residencia familiar. Tiempo después, ya muerto Santiago, hace una evaluación del material filmado y crea una pieza que vincula la memoria de la familia con la del propio personaje, a través de las tomas originales. Así, el documental transita por varios tiempos fílmicos: el pasado familiar y laboral dentro de la casona en Río de Janeiro, los recuerdos de Santiago, el de la filmación de 1992 y el tiempo presente, en 2007, de la edición y concepción del proyecto.

Uno de los mayores recursos que tiene este documental es la voz, desdoblada y atemporal; la que formula las preguntas años atrás y la voz narrativa que construye el relato, que es la del mismo creador. Mariano Veliz afirma que para el mayordomo esta voz nunca dejó de ser la del hijo del jefe, debido a que “En las imágenes del archivo, Santiago repite hasta la extenuación, a pedido del cineasta, las frases que éste quiere registrar y adopta cada una de las posiciones físicas requeridas. Así, es relegado a un lugar servil en relación con la voz del amo. En contraposición, su voz resulta inaudible para éste.”¹ Moreira nota esto una vez revisado el material: “Durante los cinco días del rodaje yo nunca dejé de ser el hijo del dueño de casa y él nunca dejó de ser el mayordomo.” Comprende que la película que había pensado debe reformularse para poder ser contada.

Los fragmentos de películas familiares y fotografías son introducidos en la obra como dispositivo de memoria que reconstruye el pasado, que da contexto sobre las líneas de acción que existieron entre el creador y Santiago, registrando los discursos internos de la familia y lo social: el mundo que les tocó vivir, la clase social a la que correspondían, la cual Santiago reafirma en la narración de su cotidianidad, en lo que hacía en casa, en los arreglos o las fiestas. Sus memorias de los grandes espacios están enmarcadas por ambientes pequeños en los que es entrevistado; él es enmarcado por sus memorias y su propio archivo que ha ido almacenando. Manuscritos en los que rescata la historia de la “aristocracia universal”, compuestos por treinta mil páginas transcritas y sacadas de bibliotecas privadas y públicas.

¹ Mariano Veliz, “Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo”, 26 de marzo de 2020, <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/729/572>

En esta película se reivindican las historias no escuchadas en su momento: el archivo tiene la función de dar voz a lo no atendido en el pasado. No sólo en el relato familiar, sino en el social. Sin embargo, al hablar de Santiago, el cineasta puede referirse a sí mismo y su pasado. “El *film* que intenté hacer hace trece años era sobre él [...] ahora sé que el documental es también sobre mí.”

A su vez, *No intenso agora* es un trabajo sobre otros tipos de archivo; en esta película confluyen recuerdos domésticos, registros de tres movimientos revolucionarios que no parecen tener nexos directos con el Brasil de la dictadura militar de ese momento: la Revolución Cultural china, el Mayo francés y la Primavera de Praga. El filme está dividido en cuatro partes: un prólogo, dos capítulos que retoman la imagen de la fábrica como centro de atención, que hacen un símil con las primeras imágenes filmadas en la historia del cine, y un epílogo.

La cinta comienza con imágenes de autoría anónima de Checoslovaquia en 1968; la voz narrativa informa que lo que se ve en ellas es todo lo que se conoce sobre las mismas. Se aprecia un entorno que se puede calificar de felicidad, durante la primavera o verano, dada las ropas que trae puesta la gente; describe una codificación que le da el archivo. Después nos ubica en Brasil, con otra familia, la cual tampoco conoce; en este registro se ven los primeros pasos de una niña que, como dice la voz narrativa: “Sin querer, muestra también, las relaciones de clase en el país. Cuando la niña avanza, la nana retrocede. Ella no forma parte del cuadro familiar.” Podemos intuir que hace una pequeña referencia a Santiago, quien en los registros familiares que se utilizan en la película homónima de 2007 tampoco aparece.

Estos primeros segundos nos dan la línea que permeará la película. El archivo dialogará con el espectador y nos ubicará en un contexto temporal, 1968. El “tiempo” y las “maldiciones” articulan el relato que comienza con imágenes que provienen del archivo de la madre del director y su viaje a China en 1966. Esos registros de viaje funcionan como punto originario de un relato sobre las ilusiones de juventud y la decadencia del tiempo y, concretamente, van menguando, como la felicidad, que se volverá escasa en las décadas de 1970 y 1980 hasta casi desaparecer.² De

²Natalia Taccetta, “Archivos de la utopía. Pasado práctico y reescritura melancólica”, *laFuga*, 2018, p. 5, https://ficcionalarazon.org/wp-content/uploads/2018/08/archivos_de_la_utopia_pasado_practico_y.pdf

igual forma, nos remite a Francia y Brasil, sus dos mundos, al menos de su infancia, y de su madre, a quien recuerda feliz en el pasado. Existe una diversidad de tiempos, el viaje de la madre en 1966, los años 1968 y 1969 y el tiempo de la familia, que engloba su infancia, con postales y cotidianidad familiar.

A diferencia de *Santiago*, que fue filmada con otra intención y en diferente contexto, en esta película no hay escenas tomadas por el autor, sino que se trata en su totalidad de materiales recuperados que le permitirán pensar su lugar en el mundo, la juventud y la muerte, a la que alude con las figuras de Jan Palach (Checoslovaquia), Edson Luís (Brasil) y Guilles Tautin (Francia). En el filme, estos mártires articulan el tema de la precariedad de la vida y cómo ésta se valora de modo diverso en cada lugar, dependiendo de si se está en una Europa enardecida o en una Latinoamérica aletargada, lista para el Plan Cóndor.

En efecto, *No intenso agora* asegura que nadie llora a Edson Luís tanto como se recuerda a Palach prendiéndose fuego o a Tautin actuando en solidaridad con los obreros de Renault.³

El realizador se vale de diferentes recursos para transformar las narrativas, utiliza secuencias en tiempo real, o desaceleradas, fotografías, primeros planos a revistas, acercamientos a periódicos. La voz narrativa nos va guiando en su afán por entender los detonantes sociales que proponían cambiar la sociedad; nos cuenta una historia ya vivida, trayendo al presente esa juventud explosiva que quería destruirlo todo; combina su voz con audios, entrevistas o levantamiento de imagen y sonido del archivo de esa época, junto con los testimonios del viaje de su madre por China, sus apuntes, sus impresiones. Combina las memorias de un archivo personal con uno público para presentar su visión del mundo.

Perdida

Documental mexicano realizado por Viviana García-Besné en 2009, en el que muestra la trayectoria de la familia Calderón, principalmente de José U. Calderón y de Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, hijos del primero, quienes se desarrollaron en el medio cinematográfico como exhibidores, distribuidores y productores.

³*ibidem*, p. 6.

res en diferentes facetas de la historia del cine nacional; paralelamente, la cinta rescata la memoria familiar, ya que la realizadora es descendiente de esta familia, de modo que parte de una búsqueda en archivos personales para luego recurrir a los archivos públicos, en una búsqueda de los motivos por los cuales el apellido de su familia ha sido silenciado. No localiza “ningún libro de cine mexicano que mencionara a mi bisabuelo, pero descubrí que en la historia del cine sí se hablaba de mis tíos abuelos [...] [de] lo malas que habían sido sus películas”, dice la creadora en la película.

“¿Dónde empiezo a buscar la memoria de mi familia?” Esta interrogante la conduce a los archivos, no solamente los que tiene a mano, sino que rastrea en lugares como Chihuahua, Acapulco y Estados Unidos, donde reúne testimonios y graba las antiguas salas de cine que alguna vez pertenecieron a su familia. Así, los archivos con los que articula el filme son rescatados de ficheros, baúles, roperos, bodegas, salas de lectura, bibliotecas y filmotecas, tanto públicas como privadas. Utiliza afiches de películas, cartas, registros de contabilidad, telegramas, expedientes, planos arquitectónicos de salas de cine, agendas y álbumes fotográficos; también echa mano de entrevistas a sus parientes e historiadores de cine, así como fragmentos de los títulos producidos por su familia.

Pérdida busca ofrecer una lectura actualizada del pasado cinematográfico mexicano, sacando a la luz avances y estilos de aquellos que fueron marginados y aceptando la manera en que el cine de ficheras marcó un antes y un después en las prácticas de consumo cinematográfico en México. A la par, combina la búsqueda de una reconstrucción de la historia personal de la creadora con el ámbito público. La narrativa visual la construye mediante un trabajo de edición de imágenes con fragmentos de películas, melodías representativas y propias de la música popular; deambula por diferentes escenarios de México y Estados Unidos. La película incluye entrevistas con actores como Ricardo Montalbán, Antonio de Hud, Ana Luisa Peluffo, Sasha Montenegro, Rafael Inclán y Lyn May.⁴

En este documental se expone al acervo fílmico como un agente que permite indagar la historia y la

cultura al usarlo para validar la información de un proceso específico, una parte del desarrollo del cine mexicano; es un soporte de memoria que no solamente nutre a la realizadora, sino que también pertenece al ámbito cultural nacional.

Cuaterros

El título de esta cinta responde al mote que se les da a quienes se dedican a robar animales, en especial caballos o ganado vacuno. Adriana Bocchino señala que el uso de la palabra robo hace referencia a lo clandestino y esto, a su vez, a lo agreste del campo argentino, un espacio incontrolable, fuera del sistema y de las burocracias. “Cuatrerear es estar fuera y al mismo tiempo en el centro, en lo profundo, en lo definitivo del territorio [...] *Cuaterros* [nos] ordena ciertos materiales para mostrar(nos) el (des)orden de la historia, su historia, la de su padre y la nuestra.”⁵

El filme, de 2017, parte de la lectura realizada por la directora, Albertina Carri, de un libro de Roberto Carri, su padre, titulado *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968). A la par, hay una salida paralela con el descubrimiento del guion para la película *Los Velázquez*, hoy desaparecida, también basada en el libro de Roberto Carri y filmada por Pablo Szir y Lita Stantic en 1971-1972. En la cinta, los archivos públicos y privados comparten un mismo sitio: un texto publicado es leído por la voz de la hija del autor, la que a su vez es la realizadora, quien encuentra y rastrea la historia de un filme escrito para ser visto de manera “pública”, con las implicaciones que eso conllevaba durante la dictadura, pues nunca pudo ser exhibido, mostrando así las inquietudes que hay al exponer al archivo y traerlo al plano actual.

De esta forma se utilizan imágenes publicitarias, noticieros de época, imágenes del uso de la violencia en protestas o de represión estatal, instrucciones para armar una bomba Molotov, animaciones y fragmen-

⁴S. Flores “Otros modos de escribir la historia del cine: la cinematografía mexicana según tres documentales de los últimos años”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 2020.

⁵Adriana A. Bocchino, “Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuaterros* de Albertina Carri”, en *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, La Plata, 21 al 23 de junio de 2017, <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2017/actas/a3.pdf>

tos del cine argentino de diferentes contextos y tesituras. Hay también una secuencia en clave de ficción, en la que dos personajes emulan diálogos entre Carri y Stantic. Estas imágenes se visualizan en diferentes pantallas, dentro del cuadro de proyección. Pueden ser dos, tres, cuatro o cinco visionados simultáneos o que se alternan entre sí. En muchas ocasiones, esto exige al espectador tener que decidir qué ver, a qué ponerle atención y, sobre todo, qué interpretación se corresponde con lo que se está diciendo y viendo. La película requiere, pues, de un espectador activo.

Cuaterros conserva su raíz concebida en la instalación y en el ensayo fílmico; propone un género híbrido que se vale de la representación sonora y visual para la construcción de una ficción, sin que por ello deje de trabajar sobre la validación del relato. “Existe una reconocible línea divisoria que los separa: en el film-ensayo, el trabajo fílmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales —dependientes de su contrato con lo real— que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento.”⁶ El Yo articulado está en el relato y en la voz que enuncia. Conserva los rasgos del documental, del relato familiar y de los ensayos fílmicos; se conjugan sus procesos de instalación con sus procesos cinematográficos.

Albertina Carri comienza la película con la lectura del prólogo del libro de su padre:

Desde hace más de un año comencé a preocuparme en el caso de Isidro Velázquez. Era la época del operativo “Fracaso”, cuando más de 800 policías salieron derrotados en la mayor movilización para darles caza. Velázquez y Gauna eran más populares que nadie en la provincia del Chaco. Su fama traspasaba las fronteras provinciales y se hablaba de ellos en todo el norte chaqueño y Paraguayo.

Así, la presentación marca las pautas de un posible eje de lectura del filme. Nos ubica en una época y tiempo específico, sin dar, en ese momento, indicios de que está dando lectura al trabajo de su padre:

⁶ M. Contreras, “Estética y ética del fragmento en *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri”, 2019, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-15292019000100124&script=sci_abstract ESTÁ ROTA LA LIGA / liga cambiada

[...] Una pequeña investigación sobre el terreno. Conversaciones con poblaciones del lugar. Lectura de diarios y de otras publicaciones periódicas que se ocuparon del caso. Intercambio de correspondencia con amigos que viven por la zona, componen la base empírica de este trabajo. Evidentemente el material utilizado puede ser cuestionado por los investigadores serios, pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco.

Este entrecruce de lo que se dijo (escribió) antes y su enunciación actual cobra sentido en esta parte de la presentación. La metodología es la que utilizó su padre para la creación del libro, y es la que emplea la realizadora para aproximarse no sólo a la investigación del material, sino también al encontrar ese algo con su pasado que le resuena en el presente y, sin saberlo, en el futuro del armado de la cinta.

Es una introducción acompañada de imágenes fuertes, de enfrentamientos y advertencias, que genera un horizonte de expectativas. En ocasiones, la imagen acompañará a la narración, en otras la pondrá en contradicción y en unas más la cuestionará. Durante toda esta introducción se piensa que es una justificación de la película, y en gran parte lo es, no obstante, proviene de un lugar ya hecho y evocado. La voz de Albertina Carri será la gran guía para abordar esta cinta. Lo que vaya generando la voz es al mismo tiempo el rescate oral de su propio archivo y el desarrollo de una investigación emprendida para encontrar los rastros de Isidro Velázquez, de su padre y de su madre. Su voz pone en evidencia tres niveles de archivo: personal, de investigación y público, mezclados de manera constante, como la memoria. Este relato múltiple que da la palabra, lo dan también las imágenes: las pantallas simultáneas rompen con la linealidad:

[...] una imagen tapiz, una imagen acumuladora y desjerarquizada, funciona, principalmente, como método de investigación de la memoria personal y la memoria fílmica. De esta manera, se establece un entrecruzamiento entre la dimensión íntima-biográfica con la dimensión más amplia: el problema de la representación de la historia dictatorial del pasado reciente argentino.⁷

⁷ *Idem*

Es una mirada melancólica sobre un pasado marcado por las derrotas: de la revolución, de Isidro Velázquez, de la familia, junto con la realización de una película sobre el trabajo de su padre.

La voz narrativa también revela el artificio que fue creando. El cine como soporte se expone, las líneas del desgaste de la cinta se hacen presentes, los cuadros de fotogramas completos, en los que se divisa la cinta de sonido, los números del conteo antes del inicio, el sonido desgastado. Se expone no sólo el contenido del archivo, sino al archivo mismo.

Si bien utiliza casi en su totalidad material de archivo, existe una escena rodada expresamente para la película, que anuncia el final, en la que la realizadora está jugando con su hijo en la penumbra. Una nueva generación que puede aprovechar y alumbrar este pequeño pedazo de memoria, que subsana un poco el pasado sin reconciliarse con él. La cinta termina con la lectura de un libro que en esos momentos le está leyendo Albertina a su hijo, libro que a la vez fue apuntado por su madre al inicio. Esta imagen es la consecuencia de todo lo mostrado. El archivo (pasado) demuestra sus dos consecuencias, a Albertina Carri y su hijo.

Cruces del archivo

Las películas analizadas desdoblan diferentes tipos de archivos para cuestionar a las imágenes ya hechas. *Cuaterros* y *No intenso agora* renuncian, la primera casi por completo, a la filmación de nuevas imágenes. Explotan las posibilidades que brindan los acervos e intervienen las imágenes ya hechas, evocadoras de otros tiempos, para situarlas y mostrarlas desde otros ángulos. La imagen se vuelve el enunciador primordial. En *Santiago*, la filmación es de un pasado reciente; sin embargo, el material, a diferencia de las dos películas mencionadas, fue elaborado por el propio creador, quien debe ver el archivo desde otro ángulo para crear una historia nueva: el artista, como archivero, se somete a su propio escrutinio para crear. *Pérdida* es la única, entre estas cintas, en que la realizadora decide filmar nuevas imágenes en su presente para explicar la ausencia del pasado, sin dejar de lado el uso del archivo. Cada una de estas decisiones estéticas aporta características personales para el desarrollo de las historias, si

bien los cuatro filmes parten del archivo familiar para explicarse o encontrar una identidad.

La interrogante principal de estas obras es armar una identidad ausente, no sólo al nivel de la melancolía por el pasado, sino en la clave de identidad personal de cada creador. Se cuestiona la vida posterior de los archivos utilizados, se les depositan nuevos valores estéticos y afectivos. El armado depende de una narrativa para la que no fueron concebidos, lo que produce una modificación del sentido. Lo privado se vuelve público y tiene una injerencia directa en la entidad familiar, como micronúcleo de historias que enmarcan una época y ayudan a entenderla.⁸

La realidad reproducida por las imágenes es, por tanto, una realidad estudiada, pensada, expresada: no sólo material de la memoria, sino material de archivo en el pleno sentido de la palabra. Es el pensamiento y expresión de aquello que ya estaba allí, en la propia realidad, esperando a ser revelado por la cámara. Por eso el cine de ensayo es siempre un cine de archivo, que no utiliza la realidad a través de su simple representación, sino tras el movimiento que supone haberla convertido en imagen y, en consecuencia, haber desvelado su significado.⁹

Las miradas que arman de esta forma la narración revisan un archivo desgastado. El propio relato es reinventado, se expone al archivo como retazos de imágenes de algo que estuvo antes vivo, pero que ya no se puede leer desde ese lugar; debe reinventarse bajo nuevos esquemas, quizá más frágiles. Esos retazos tienen correspondencia con otros retazos, en un rompecabezas cuyas piezas no crean una figura racional, pero que, no obstante, encajan y se sostienen.

El hilo conductor es la narración hecha por los propios realizadores, con entrevistas o con intervenciones directas del audio original. Las voces enfatizan, de manera directa o como subtexto, que no se trata de películas biográficas, al menos no en el sentido tradicional, y que no versan sobre la heroicidad del personaje histó-

⁸ Andrea Torricella, "De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la de práctica y su aplicación en un caso de estudio con fotografías familiares personales", *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, Argentina, mayo de 2018, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/102630>

⁹ Josep M. Català, *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, vol. 11, Valencia, Universitat de València, 2014, p. 353.

rico. Devienen, en cambio, de lo íntimo, de lo familiar como motor principal. La constancia de enunciar las líneas, entre sí diversas, pero unidas por el relato, es constante: un montaje (fallido en *Cuaterros* y *Santiago*), sobre otra cinta también fallida y desaparecida acerca de un hombre asesinado; sobre la violencia estatal, sobre una tierra llana y espinosa; sobre una memoria que no termina de completar y articular su relato; la historia reivindicada de algo que se concebía como decadente (*Perdida*); el acto de traer el sueño de un cambio que no fue (*No intenso agora*). Son algunas de las líneas que confluyen en los relatos de estas cintas, que parten de lo íntimo, del yo articulado por un pasado, para englobar un nosotros inmerso en lo social. La búsqueda de identidad y la melancolía son otros puntos en común, aunque cada una de las películas los articule a su manera.

Albertina Carri parte de una ausencia provocada por el Estado, la desaparición forzada y la falta de respuestas, que ni siquiera aparecen entre los vestigios del archivo. Es un rompecabezas que se arma sabiendo que siempre faltarán piezas. Su archivo no es añoranza de un pasado; sólo mediante lo poco que tiene puede saber que existió, que no toda huella fue borrada. “La frase ‘ahora tengo una familia’ lo va destruyendo todo. No hay saber romántico que nos haga sobrevivir a esto”, marca la última vorágine de imágenes y el relato se va acercando a la actualidad en ese momento. “Las imágenes que no están, los cuerpos que no aparecen, un juicio que no llega y yo no logro olvidar”. Cuestiona el archivo y su utilidad, pero vuelve a la revisión de documentos familiares, debido a que es ahí donde se guarda la memoria de sus padres, aquellos a los que estuvo buscando entre latas y pedazos de películas.

En contraste, João Moreira Salles trabaja directamente con la melancolía familiar, aprovechando la heterogeneidad de los movimientos para deslizarse entre territorios. Retoma la institución familiar para comprender el mundo. Es posible revisar el pasado y crear nuevas memorias en torno a él, con una mirada de mayor hondura ideológica sobre lo que vivía esa sociedad.

Por su parte, la realizadora de *Perdida* acepta que algo conoce del pasado, de su identidad, y que hasta entonces no le había dado importancia, pero que había llegado el momento de conocer y entender, antes de que no quedara memoria alguna a la cual interrogar. Se vale de la narración testimonial para hallar pedazos de

una historia que no está en el imaginario social; no pretende ofrecer una mirada objetiva sobre las películas realizadas por sus antepasados, ni mucho menos sobre sus vidas: presenta sus propias impresiones, logrando, así, reconstruir una memoria familiar.

Comentarios finales

En estas cuatro películas, el archivo es empleado para hacer una lectura personal/íntima de la historia reciente, enmarcada por el contexto familiar de sus creadores. Sus historias de vida están ligadas a acontecimientos de una época determinada, que inciden sobre eventos y puntos de encuentro de su pasado. A pesar de su diversidad, los ejes rectores de los relatos comparten características que hacen posible enunciar e investigarlos.

Las voces narrativas de estas cintas son repositorios de memoria y deambulan atemporalmente sobre la construcción del tiempo, lo cual provee al espectador de pedazos de testimonios, equiparables al uso del archivo. El juego entre las imágenes y su correspondencia producen la sensación de que fueron creadas específicamente para los documentales, cuando en realidad el efecto es el resultado de horas de trabajo en la articulación de las narrativas.

Los archivos son cuestionados y puestos en duda para descifrar el pasado y darle una posible explicación al aquí y ahora. La naturaleza fílmica, que oscila entre el documental y el ensayo, explota las posibilidades de lectura. Estas cintas ponen en juego el archivo familiar, la narración, los documentos y las imágenes públicas, para crear un relato íntimo.

Filmografía

- *Santiago*, Brasil, 2007. M. Andrade (producción), J. Moreira (dirección).
- *Cuaterros*, Argentina, 2016. A. Carri (producción y dirección).
- *No intenso agora*, Brasil, 2017. M. Fernandes (producción), J. Moreira (dirección).
- *Perdida*, México, 2009. A. Tremps (producción), V. García-Besné (dirección). ▣

BIBLIOGRAFÍA

- Albertina Carri. *Operación Fracaso y el sonido recobrado*, catálogo, Parque de la Memoria, 2015, https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertina-carri_final_simpl
- ANDERMANN, Jens, *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Paidós, 2015.
- BOCCHINO, Adriana A., “Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuatreros* de Albertina Carri”, en *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, La Plata, 21 al 23 de junio de 2017, <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2017/actas/a3.pdf>
- BONGERS, Wolfgang, *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*, Berlín, Peter Lang, 2016, <https://www.peterlang.com/view/9783653966923/chapter08.xhtml>
- CATALÀ, Josep M., *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, vol. 11, Valencia, Universitat de València, 2014.
- CONTRERAS, M., “Estética y ética del fragmento en *Cuatreros* (2016) de Albertina Carri”, 2019, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-15292019000100124&script=sci_abstract
- DILLON, A., Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo, 2018, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-367X2018000200121&script=sci_arttext&tlng=en
- FOSTER, H., *El impulso de archivo*, 2016, <http://sedi-ci.unlp.edu.ar/handle/10915/57224>
- FLORES, S., “Otros modos de escribir la historia del cine: la cinematografía mexicana según tres documentales de los últimos años”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 2020.
- ODIN, Roger, “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de archivos históricos sobre la imagen*, núms. 57-58, Valencia, 2007.
- PAGE, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham, Duke University Press, 2009.
- QUILEZ, Laila, “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático”, en Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy. Entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 2007.
- RODRÍGUEZ, Alejandra y Cecilia Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, Publicaciones Ciencias Sociales, 2017.
- SÁNCHEZ, José, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Paso de Gato, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- SOSA, Catalina, “El archivo familiar y el cine expandido. Memoria e identidad en el arte contemporáneo”, en Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, Publicaciones Ciencias Sociales, 2017.
- TACCETTA, Natalia, “Archivos de la utopía. Pasado práctico y reescritura melancólica”, *laFuga*, 2018, p. 5, https://ficcionalarazon.org/wp-content/uploads/2018/08/archivos_de_la_utopia-_pasado_practico_y.pdf
- TORRICELLA, Andrea, “De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la práctica y su aplicación en un caso de estudio con fotografías familiares personales”, *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, Argentina, mayo de 2018, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/102630>
- VELIZ, Mariano, “Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo”, 26 de marzo de 2020, <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/729/572>

SEMBLANZA DE LA AUTORA

FAVIOLA LLAMAS • Creadora escénica con licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (UNAM). Pasante en la Maestría de Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Universidad de Buenos Aires. Directora artística de Tejiendo Redes. Mujeres Hacedoras de Teatro, y de NUNA Teatro Contemporáneo. Su trabajo se enfoca principalmente en género y en poblaciones LGBTI.