

Archivo de una aparición. Un pueblo presente en el pasado de *Cuatreros* (Carri, 2016)

Mateo Matarasso

Departamento de Artes Audiovisuales, UNA - Argentina
mateomatarasso@gmail.com

Fecha de recepción: 27/05/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Resumen

El artículo analiza la relación entre condición documental, archivo y formas de aparición del pueblo en *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016). En primer lugar, examina cómo la película tensiona las definiciones tradicionales del documental al desplazar el valor indicial de la imagen hacia un pacto con el espectador y una exploración poética de lo real. Luego aborda el archivo, entendiéndolo como un dispositivo de dislocación temporal donde las imágenes son reinscritas mediante operaciones de montaje, resignificación y recontextualización. Finalmente, en diálogo con Georges Didi-Huberman, indaga cómo el pueblo emerge en el filme como una figura fragmentaria que aparece en los intersticios del archivo, especialmente a través de las imágenes de la sublevación y la represión. Se sostiene que *Cuatreros* no utiliza el archivo como evidencia del pasado, sino como una práctica documental que reactualiza memorias, ausencias y experiencias, haciendo de las imágenes un espacio de aparición política para un pueblo siempre amenazado por el olvido.

Palabras clave: archivo; documental; Albertina Carri; pueblo; revuelta

Archive of an apparition. People Present in the Past of *Cuatreros* (Carri, 2016)

Abstract

This article examines the relationship between the documentary condition, the archive, and the forms of appearance of the people in *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016). First, it analyzes how the film challenges traditional definitions of documentary by



shifting the indexical value of the image toward a pact with the viewer and a poetic engagement with reality. It then approaches the archive through the lens of the Archival Turn, understanding it as a device of temporal dislocation in which images are reinscribed through processes of montage, resignification, and recontextualization. Finally, in dialogue with Georges Didi-Huberman, the article explores how the people emerge in the film as a fragmented figure that appears in the interstices of the archive, particularly through images of uprising and repression. It argues that *Cuatreros* does not employ the archive as evidence of the past, but as a documentary practice that reactivates memories, absences, and lived experiences, turning images into a site of political appearance for a people constantly threatened by oblivion.

Keywords: archive; documentary; Albertina Carri; people; revolt

Introducción

No se trata de re-presentar ingenuamente la realidad, sino de (re)presentar nuestra relación con lo real. (Prividera, 2020, p.27).

Cuatreros (Carri, 2016) es un montaje extenso de archivo que articula un relato sobre el pasado, la historia y la memoria política del país. Comenzó, según palabras de Albertina¹, con una lectura performática en el Teatro San Martín. Luego, una instalación en el Parque de la Memoria. El trabajo artístico tenía cinco pantallas alineadas en una habitación de modo tal que las personas en pantalla aparecían en tamaño real. El concepto fue mutando hasta convertirse en el largometraje con estreno comercial.

Carri indicó que “lo que más me interesaba del tema no era el propio Isidro, sino la pasión que había tenido mi padre sobre la historia de Isidro”². Se conjugan en el filme varias indagaciones conceptuales, concretas y poéticas que responden a esta búsqueda sobre una pasión. Ella, como hija de desaparecidos en la última dictadura cívico-militar argentina, propone este relato íntimo y a la vez épico de la sublevación en el territorio. Indaga en las palabras impresas por su padre, sociólogo y periodista, que a su vez investiga los rastros populares de los forajidos Velázquez y Gauna.

Todo el trabajo es una constelación de imágenes de archivo variadas. Casi como una búsqueda arqueológica de las ruinas apiladas de la historia, parafraseando a Walter Benjamin³. Este artículo abordará rol del archivo en la vinculación con el pasado y el modo en ésta dispone las apariciones del pueblo en el documental.

¹ Carri, Entrevista con Albertina Carri (Parte I)

² Ibid.

³ Benjamin, *Tesis filosofía historia*.

La película tensiona las definiciones clásicas de cine documental. Sin perder el vínculo con lo real, se nutre de archivos, que no son usados como documento, y las articula con una *voice over* íntima y subjetiva. Estas imágenes y sonidos terminan funcionando como materia sensible, afectiva y política que reactualiza el pasado en el presente. Además, propone un montaje multicanal que traduce esa primera instalación a un formato cinematográfico arriesgado.

El traspaso de una videoinstalación a un film presenta grandes desafíos e incide de manera significativa en el resultado final. El primer trabajo de Carri estaba emplazado en un espacio material e inscripto en un dispositivo de exhibición particular. Esto condiciona, por un lado, el vínculo del espectador con el marco en el que se inscribe el trabajo artístico. Por otro lado, las imágenes y sonidos pueden ser percibidos de múltiples maneras al estar distribuidos en la sala. En el caso de la película, su *reproductibilidad técnica*⁴ permite una circulación más amplia del trabajo, lo cual favorece una interpretación menos dependiente del contexto concreto y unifica la dimensión perceptiva del archivo. Podemos pensar que entre la primera instalación y el documental finalizado se producen variaciones, propias de las adaptaciones entre prácticas artísticas tan diferentes.

Las imágenes de archivo producen una experiencia temporal compleja y anacrónica. Múltiples pasados conviven en el presente del montaje, generando una puesta en abismo temporal. Este análisis busca pensar cómo aparecen los pueblos en las imágenes de archivo y qué posición histórica adopta la película frente a la memoria colectiva, la rebeldía y la desaparición. Pensando el propio trabajo poético documental como un acto de sublevación de los cánones cinematográficos, así como una búsqueda por esa insurrección popular en distintas instancias del tiempo.



Fotograma de *Cuaterros* (Carri, 2016)

⁴ Benjamin, *Obra arte época reproductibilidad*.

La condición documental y el problema de lo real

Abordar *Cuatreros* desde la perspectiva documental puede generar algunas dificultades. Es un trabajo audiovisual que extiende los límites de la propia definición del corpus *documental*. Un modo es considerarlo un género, bajo la propuesta de Bill Nichols: “Podemos considerar que el documental es un género cinematográfico como cualquier otro. Las películas incluidas en este género compartirían ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones presentan una eminencia que no se observa en otros géneros”⁵. Cabe la aclaración de que el autor reformula esta idea en textos posteriores, pero condensa una idea circulante: la perspectiva del documental como género.

Otras perspectivas piensan al documental como una característica extrafílmica. Cuya definición excede los recursos concretos que se ven desplegados en un film, y se centra en un acuerdo interpretativo/perceptivo que se establece en su proyección.

Su criterio de validación es por tanto externo: se trata del estatuto del referente, no del texto (pues las solas relaciones formales internas de la obra admiten la existencia de un ‘falso documental’, que puede ser hasta visto como un subgénero). En definitiva, lo que los distingue son distintos pactos de lectura: la condición documental es lo que la ficción ‘suspende’ (parafraseando a Coleridge, para que nos creamos el cuento), y la no-ficción asume⁶.

Nicolás Prividera propone la condición documental como un pacto que se produce con el espectador en el propio lenguaje cinematográfico. Esta “validación externa” puede estar expresada o enunciada en el propio trabajo, al mismo tiempo que la experiencia de (audio)visionado implica un compromiso con el espectador. De la misma manera que sin algún conocimiento previo no se puede leer una novela o ver una obra de teatro.

Lo que para Prividera entra en tensión es el lugar de la representación como estrategia de vinculación con lo real. Se trata de hacer presente el vínculo que tienen quienes hacen el documental con el mundo real tal y como lo conciben. Es un pacto de lectura en el cual el *fuera de campo* es el propio mundo compartido entre quienes hacen el filme y quienes lo perciben.

Podemos pensar que la película de Carri cumple con esta condición documental, al abordar hechos de *lo real*, tanto del mundo histórico como de su propia subjetividad como realizadora. Incluso teniendo en cuenta lo complejo de su factura, donde integra recursos de la ficcionalización y el remontaje. Elementos que son ya parte del canon documental contemporáneo. En este sentido, el trabajo sigue dialogando con un mundo social compartido.

⁵ Nichols, *Representing Reality*, 48.

⁶ Prividera, *Cine documental*, 20.

El documental habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que en una alegoría ficcional⁷.

Cuaterros nos obliga a adentrarnos en los límites de esta relación compleja que todo documental propone con lo real. Si la condición documental está marcada por más elementos que, lo estrictamente cinematográfico, hay que buscar los modos de trazar esa impresión de realidad que presenta el filme. De hecho, uno de los centros creativos de la película es la forma en que el valor indicial del audiovisual se coloca en un segundo plano. De esta manera, la potencia discursiva se inscribe en la relación poética entre lo hablado y las imágenes.

Todo documental se puede concebir como una tensión irresuelta entre lo discursivo, lo representacional y el mundo material en el que vivimos. Esta tensión, para autores como Stella Bruzzi, es fundamental para pensar esta condición documental. Su propuesta es que estos largometrajes no resuelven la contradicción “discurso” versus “real”, sino que la habitan.

El pacto entre el documental, la realidad y el espectador del documental es mucho más directo de lo que muchos teóricos han planteado: un documental nunca será la realidad, ni la anulará o invalidará por ser de naturaleza representacional. Además, el espectador no necesita indicadores ni comillas para comprender que un documental es una negociación entre, por un lado, la realidad y, por otro, la imagen, la interpretación y el sesgo. El documental se fundamenta en una relación dialéctica entre aspiración y posibilidad⁸.

Poner el foco en el espectador es central para pensar las relaciones entre realidad y discurso que operan en la condición documental. Bruzzi comprende que esas posibles relaciones justamente se ponen en suspenso para que la narración audiovisual se vincule con el mundo histórico.

Esta centralidad del espectador es clave para pensar fenomenológicamente la experiencia documental. Vivian Sobchack se encuentra en esta línea de abordaje: “un documental es menos una cosa que una experiencia, y el término nombra no solo un objeto cinematográfico, sino la experiencia ‘diferente’ y ‘suficiente’ de un modo específico de conciencia e identificación con la imagen cinematográfica”⁹. La autora trabaja con la relación entre la percepción de la obra y sus recursos. Piensa el documental, y quizás en la totalidad de los géneros, no como una caja de herramientas que se utilizan al realizarlo, sino como una determinada predisposición al percibir la obra.

⁷ Ibid., 34.

⁸ Bruzzi, *New Documentary*, 15, traducción propia.

⁹ Sobchack, “Toward Phenomenology Nonfictional Film”, 241, traducción propia.

Esto implica la condición de espectador como la de un agente, un sujeto activo y no pasivo. En línea con la concepción de Jacques Rancière de un espectador activo que “observa, selecciona, compara, interpreta. [...] Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”¹⁰. Observar se trata, en esta consideración, de un acto de interpretación que le confiere sentido a la obra. El autor trabaja la función del espectador desde la ficción, pero también aplica para pensar las dinámicas perceptivas e interpretativas con el documental.

En el documental, este punto en particular es de suma importancia. Centrándonos en la relación entre el conocimiento previo y el pensamiento activo del espectador, sumado a los recursos discursivos y la materialidad de las imágenes. No solo por el sentido que el público llena en la obra, sino por la relación entre su percepción y la materialidad de la imagen.

El carácter de “realidad” que el público le confiere al documental al ser percibido está íntimamente ligado al accionar activo de *ser espectador* y al conocimiento previo que este trae. Tanto para identificar hechos, lugares y personajes del pasado a través de las imágenes de archivo como para identificar que determinada materialidad de la imagen pertenece “al pasado”, como, por ejemplo, la cadencia y contraste del video Super 8. Un “pasado” que quizás no esté definido en la obra, pero es interpretado como si lo estuviera por este recurso técnico.

Cuatreros propone un diálogo constante con el espectador. La voz de Carri pareciera producir una intimidad particular en la forma enunciativa. Casi como una forma de oralidad cercana a los intercambios conversacionales contemporáneos en celulares. Donde se mencionan personas y lugares con mucha familiaridad. Por otro lado, el empleo de imágenes de archivo a modo de instalación propone una exploración visual que desafía constantemente el conocimiento previo.

Es allí, en este intersticio entre la intimidad de un monólogo y la exposición de un abanico de imágenes diversas, que habita la condición documental de la película. Sabemos que Carri habla de gente real, incluso cuando lee una escena de un guion ficcional con imágenes de archivo de películas. Porque lo que está mostrando no es lo que pasó en términos concretos, forenses, sino una determinada representación de la realidad. Una búsqueda sensible de pensar (con) el mundo.

Una serie de imágenes que registran el mundo. Más cerca de lo que Jussi Parikka trabaja en *Imágenes Operativas*¹¹ que del abordaje poético de lo real que la condición documental suele proponer. Por eso, *Cuatreros* puede ser pensado como un largometraje documental. A través del archivo explora, entre otras cosas, cierta forma de aparición del pueblo en las representaciones argentinas.

En este sentido, el archivo transforma radicalmente la relación documental con lo real. Si el documental clásico tendía a sostener su legitimidad en la dimensión indicial de la imagen y en su capacidad para funcionar como prueba o evidencia del mundo

¹⁰ Rancière, *El espectador emancipado*, 19.

¹¹ Parikka, *Imágenes operativas*.

histórico, el uso de materiales archivísticos desplaza ese vínculo hacia una temporalidad más anacrónica. Las imágenes de archivo aparecen siempre atravesadas por una doble historicidad: la del acontecimiento registrado y la de su reinscripción presente en el montaje. La condición documental a través del archivo se construye sobre operaciones de relectura, desplazamiento y recontextualización de restos heterogéneos.



Fotograma de *Cuaterros* (Carri, 2016)

El archivo como dislocación temporal

Los estudios sobre archivo son uno de los ejes del pensamiento occidental contemporáneo. Esto, como menciona Hal Foster¹², impacta directamente en el arte de los últimos treinta años, así como en las producciones artísticas documentales. Si bien las definiciones sobre el archivo como dispositivo son de larga data, quien aportó una mirada particular en la segunda mitad del S. XX fue Michel Foucault. Como lo define Guasch:

"En el pensamiento de Foucault, el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros o datos que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de conservarlos: el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho (las «cosas dichas»), el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares"¹³.

Es un acercamiento al concepto de "archivo" pensándolo, en algún punto, como una abstracción. Como el conjunto de enunciados posibles de una positividad en la

¹² Foster, *An Archival Impulse*.

¹³ Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010*, 47.

formación discursiva. Incluso más, como la condición de posibilidad para esa formación discursiva y aparición de determinados enunciados posibles.

En su *Arqueología del saber*¹⁴, Foucault redefine el archivo para pensar el estudio de los discursos. Quizás, por fuera de la metáfora de la biblioteca, en cuanto a la centralidad hermenéutica del texto. El archivo tiene un valor también en lo concreto y material de la enunciación en sí. Sin embargo, pareciera que operara como ley más que como resguardo temporal de la materia y la memoria.

En particular, para pensar los vínculos del audiovisual con el archivo, es central indagar en el emplazamiento y condición material de lo archivado. Lo que Derrida nombró la consignación:

La *consignación* tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto¹⁵.

Derrida piensa en el archivo no solo desde su lugar conceptual de enunciados o registros históricos, sino en sus condiciones materiales y espaciales. En el discurrir de la historia, son mucho más numerosas las cosas que se perdieron que las que se archivaron. El autor se pregunta justamente por aquellas que lograron llegar hoy en día, en concreto.

Wolfgang Ernst¹⁶ retoma a Derrida y hace hincapié en la dimensión medial del archivo. Una línea que podríamos vincular con los estudios de nuevos materialismos. Las condiciones materiales son un punto nodal para pensar nuestro vínculo con el pasado, los textos y las imágenes. El archivo es un conjunto de enunciados que forman un discurso en la mirada de Foucault, pero también un conjunto de elementos concretos colocados (consignados) en un lugar.

Derrida también retoma este rol central del archivo como resguardo y como origen. La consignación está dada también por algún tipo de posición de resguardo arcontico del origen. Reforzando una dimensión temporal genealógica con un presente que subraya la coexistencia de dos momentos. Un presente y un pasado, u origen. El archivo se vuelve, entonces, un dispositivo que crece alrededor del origen, la ley y la materia. Un activador de la memoria del pasado. Propone dos temporalidades simultáneamente, en una posición anacrónica. El presente en el que se lo abre para su exploración y el pasado que se invoca en dicho acto. Implica un acto perceptivo e interpretativo, así como una creatividad para hacer de esos *restos* un tesoro. De este modo lo explica Arjun Appadurai y aporta una dimensión cultural al archivo en su relación con el recuerdo:

¹⁴ Foucault, *La arqueología del saber*.

¹⁵ Derrida, *Mal de archivo*, 4.

¹⁶ Ernst, *Stirrings in the Archives*.

Los archivos no solo tratan sobre la memoria (y el rastro o registro), sino sobre el trabajo de la imaginación, sobre algún tipo de proyecto social. Durante un tiempo, estos proyectos parecieron haberse convertido en instrumentos mayoritariamente burocráticos en manos del Estado, pero hoy se nos recuerda una vez más que el archivo es una herramienta cotidiana¹⁷.

Esta apertura que el autor hace hacia un pensamiento más afectivo, cotidiano y cultural, es clave para pensar las imágenes de archivo en *Cuatreros*. Appadurai lo piensa por fuera de las grandes disposiciones institucionales que resguardan materiales, transformándolos en “importantes”. Lo que estaría en sintonía con la experiencia descrita por Arlette Farge¹⁸ en el archivo policial del siglo XVIII. Él se centra también en los pequeños archivos colectivos, producidos por una comunidad o un pueblo. Inscripciones de lo común que se resguardan, analógica o digitalmente, de las tormentas del tiempo.

El uso del archivo, ya sea de origen institucional o comunitario, siempre plantea un problema. Ciertamente hermenéutico se demanda ante él. Foucault piensa en el trabajo de los enunciados en sí, por fuera de su referencia o construcción lógica. Del mismo modo, el archivo consignado y concreto también se presenta como un conjunto de materia: los restos de un pasado que hay que explorar arqueológicamente para poder producir una significación vinculada con lo real.

El pasado está ahí en estado bruto y el artista puede acudir a su encuentro de un modo directo, compulsivo, con la pasión de un coleccionista. En este renovado interés actual por el pasado, la memoria y la historia, la estrategia del archivo es la que mejor representa las principales aspiraciones del «proyecto inacabado de la posmodernidad», en especial la deconstrucción derridiana. Nada es tan deconstructivo como los archivos en sí mismos, con su relacional y no coherente topología de documentos que esperan ser reconfigurados¹⁹.

Como expone Guasch, el trabajo artístico con el archivo nos enfrenta al objeto “en bruto”, a la materia en sí, con los surcos que el tiempo le ha escrito de modos que no son enteramente comprensibles para nosotros. Todo archivo es en sí una enunciación. Expresado en otro sentido: donde debemos elaborar un relato inevitablemente, para acceder a ellos. Relato de lo que puede o no ser guardado allí, de lo que merece ser rescatado del olvido necesario para la supervivencia humana y social. Ese telos que lo unifica, que lo consigna, es un gran orientador para su uso en el presente. Ya sea inscribiéndolo en un relato acorde a su sentido arcóntico, o contrario a él.

Carri pareciera pasarle el cepillo a contrapelo al archivo para encontrar otras relaciones poético/documentales, por fuera de sus sentidos institucionales. En las páginas anteriores, se desarrolló un pensamiento sobre el archivo de manera general. En lo

¹⁷ Appadurai, *Archive and Aspiration*, 24.

¹⁸ Farge, *La atracción del archivo*.

¹⁹ Guasch, *Arte y archivo, 1920–2010*, 179

que respecta a su puesta en montaje dentro de la narración documental, algunas de esas cualidades se ven afectadas.

La inscripción de elementos extraídos de un archivo en un montaje discursivo implica un trabajo sobre el tiempo. Un desfase de anacronismos que dialoga simultáneamente con un pasado conjetural y un presente efímero. Ya sea en un relato histórico, como lo aborda Hayden White²⁰, o en su inscripción en un trabajo artístico documental, como el largometraje de Carri.



Fotograma de *Cuaterros* (Carri, 2016)

La imagen de archivo, de todos modos, tiene cualidades particulares y distintivas. Si pensamos en un documento escrito, archivado, que es recuperado para una investigación científica o histórica. Las interpretaciones son más acotadas, o al menos, pueden basarse en el punto en común del enunciado en sí. En el caso del mundo de lo visual y sonoro, el abanico hermenéutico es más escurridizo. Lo audiovisual nos enfrenta a una utilización del archivo atravesado por el tiempo y el montaje, emplazado en un trabajo particular y un discurso concreto. Esto será parte del análisis del film a continuación.

La dimensión material y corpórea de las imágenes es clave para su percepción archivística. Hans Belting la subraya diciendo que “el enfoque medial de las imágenes trae de regreso a nuestro cuerpo -que en numerosas variantes de la semiótica fue intencionalmente sacado del juego- como sujeto medial de la discusión”²¹. Pensar en esos cuerpos, esas imágenes y el lugar donde se inscriben es central para analizar su puesta en montaje.

²⁰ White, *Metahistoria: imaginación histórica Europa*.

²¹ Belting, *Antropología de la imagen*, 17.

El archivo en *Cuatreros*

Cuatreros es un trabajo peculiar en su uso de la materialidad audiovisual. La película está construida con una variedad sorprendente de imágenes de archivo, muchas veces más de una a la vez, hiladas por una *voice over* narradora. Esta narración dista de contarnos una historia, de elaborar una ficción. Reconstruye una experiencia, un discurso, un relato de las peripecias que tuvo para elaborar la misma película. En este caso, no son las imágenes de archivo las que funcionan como documento de lo real, sino las que producen una visualidad que aporta a su exploración del mundo.

El punto de ataque ya expone los mecanismos de la obra. Lo primero que emerge es el sonido de un proyector de filmico al encenderse, y las imágenes de fotogramas vacíos que comienzan a correr. Este recurso, algo cliché, ya instauro el concepto de imagen de archivo. Se nos advierte que las imágenes que veremos a continuación no fueron elaboradas para esta obra. Les imprime disparidad temporal e intencional. La voz tiene una sonoridad de estudio, uno de los pocos elementos producidos para la obra. Carri cuenta de su interés por el personaje histórico de Isidro Velázquez. Nos relata el contexto en el que se desenvuelve este personaje. Aun así, las imágenes de archivo que suceden no son enmarcadas en un contexto puntual, sino en la época en general. Esta falta de referencia es el inicio de la creciente distancia entre las imágenes y el sonido.

Cuando se presenta un intertítulo, la imagen sigue teniendo la materialidad del archivo. Un elemento interesante es que, al presentar estas placas, se oye el sonido de una máquina de escribir que suma a la construcción de la época que recrea la película. A través del conocimiento previo, se produce un ligero efecto de archivo sonoro.

La voz enuncia: "Lo real en este problema no es lo que Velázquez y Gauna hicieron... sino aquello que la inmensa mayoría entendía que significaba Velázquez para ellos". Con esa frase sentencia su relación con el pasado. Carri no estará buscando lo que sucedió; ni a Velázquez, ni a su padre al escribir el libro, ni a ella al tratar de hacer una película que nunca hizo, sino las repercusiones que esos hechos tuvieron. En la vida de la gente y en su propia vida.

Comienza con el uso metafórico de las imágenes de archivo para presentar una época, para construir un pasado usando mecanismos de la memoria. Es decir, que para presentar una época no utiliza el discurso histórico solemne, sino que busca los síntomas del pasado. Fragmentos sin referencia que solo adoptan significado al ser enunciados.

En *Cuatreros* todo el mundo material es archivo, una batería de imágenes que dialogan entre sí, reunidas funcionando en una misma pantalla en donde conviven diferentes formatos y estilos en presente, y cuya relación gira en torno a la pregunta por los imaginarios colectivos

de una época²².

Los archivos van cargándose más de significado cuando son puestos en ese contexto. Esto cobra relevancia cuando Carri lee el inicio del guion técnico de la película de Velázquez. Lo acompaña de imágenes de otros filmes de la época que tienen elementos parecidos a lo que narra. Luego de esto, resalta el parecido de ese guion con el inicio de su propia película *Los rubios* (2003).

Las imágenes de archivo se podrían pensar como significantes a la espera de significados. Como deícticos que cobran sentido cuando son enunciados en un contexto particular. Carri se desentiende de la impresión de realidad que genera la materialidad, e inscribe el archivo en un discurso personal.

Cuatreros pone en tela de juicio el estatuto del archivo para la representación. No busca exponer imágenes como documentos de una realidad a demostrar, ni aprovechar su impresión de realidad para afirmar un argumento como verdadero. Lo relevante es su propia verdad sobre lo real y la capacidad para reconstruir sus vivencias. No importa del todo lo que haya pasado en términos históricos, sino cómo puede hacer de eso un relato que complete lo que el olvido dejó consigo.

En este sentido, la película se sustenta en el “efecto de archivo”, como trabaja Jaimie Baron²³, generado por la materialidad de las imágenes. Sin embargo, erige un trabajo artístico que explora la potencia del archivo faltante con imágenes de registros más ajenos aún. El hecho de no utilizar imágenes producidas para el propio largometraje genera una extraña temporalidad, una dislocación compleja en la que hay un presente habitado por un enorme número de pasados. Carri está constantemente en busca de una imagen faltante, de un archivo que no existe para representar la historia como sucedió. Así, el trabajo con las imágenes y las temporalidades propone una contradicción al archivo: si un archivo es la preservación de los restos existentes de un pasado, *Cuatreros* lo utiliza para reemplazar lo que no ha sido preservado. Un archivo en lugar de otro, en lugar de una falta.

Las marcas materiales del registro son lo que confiere el estatuto de restos del pasado a lo que vemos, pero no son utilizadas como registro o prueba en sí mismo, sino por su potencia estética y narrativa. Sin perder su condición documental, la película explora lo que podría, o debería haber sido, con la abundancia de lo que sí hay. Esas imágenes que utiliza muchas veces están en lugar de otras que faltan, de sucesos históricos o íntimos que no tuvieron un registro. Son evocados por relaciones conceptuales o icónicas a través de un archivo que, a simple vista, no guarda un vínculo directo con lo narrado.

La práctica documental de *Cuatreros* no reside, por tanto, en el uso del material de archivo como documento de lo real, sino en la exploración de la búsqueda real de la realizadora para dar cuenta de experiencias que no tienen archivo.

²² Arreche, “Archivo política mirada”, 8.

²³ Baron, *The Archive Effect*.

Fotograma de *Cuaterros* (Carri, 2016)

Pueblo, archivo y formas de aparición

Como se presentó anteriormente, el cine documental produce un tipo de vínculo tensionado entre el discurso y la realidad a través de un pacto con el espectador. Una condición documental con cualidades cinematográficas y extra fílmicas²⁴. Por el otro, el archivo como un conjunto de elementos, en este caso audiovisuales, que producen una dislocación temporal. Un pasado que se inscribe como documento, pero que se actualiza anacrónicamente en el presente.

Se despierta la pregunta de cómo entonces el pasado se hace presente. Qué merece ser extraído del archivo para producir un diálogo con la actualidad. Qué posición ante la historia, la política y la sociedad establece un documental al utilizar imágenes de archivo. Se invoca un pasado, se le da estatuto material, se lo corporiza para pensar algún tipo de relación con el presente enunciativo y discursivo de la película. Y allí, en esta encrucijada, podemos pensar el lugar del pueblo.

La categoría de pueblo constituye un problema político y conceptual complejo. En el contexto de las democracias y los Estados nacionales, toda definición de pueblo implica una toma de posición política. Lo que queda dentro y fuera de esta definición, afecta la forma de vida de sujetos concretos. Giorgio Agamben aborda esta problemática.

Una tan difundida y constante ambigüedad semántica no puede ser producto de la casualidad: debe ser el reflejo de una anfibología inherente a la naturaleza y a la función del concepto pueblo en la política occidental. Todo sucede, entonces, como si eso que llamamos pueblo fuera,

²⁴ Privera, *Cine documental*.

en realidad, no un sujeto unitario, sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte, el conjunto Pueblo como cuerpo político integral; por otra, el subconjunto pueblo como multiplicidad fragmentaria de cuerpos indigentes y excluidos. En el primero hay una inclusión que pretende no dejar nada fuera; en el segundo, una exclusión que se sabe sin esperanzas²⁵.

En este trabajo, el pueblo no es entendido como una identidad homogénea ni como una totalidad estable, sino como el conjunto heterogéneo de sujetos históricamente desplazados de las formas dominantes de representación política y social. Lo que podemos identificar como el mundo de lo popular. Los sujetos que comparten un destino común y, en general, han sido postergados de las prioridades del sistema. Si estudiamos las formas de aparición del pueblo en un documental de archivo, puede devenir la pregunta por la posición política que el propio trabajo establece con su comunidad. Porque las apariciones del pueblo en el cine son complejas, difusas y muchas veces enmascaran representaciones estereotipadas. Hacer aparecer el pueblo, exponerlo ante la luz, como propone Didi-Huberman.

Los pueblos están expuestos. Nos gustaría mucho que, apoyados en la "era de los medios", esta proposición quisiera decir: los pueblos son hoy más visibles unos para otros de lo que nunca lo fueron. ¿No son ellos el objeto de todos los documentales, todos los turismos, todos los mercados comerciales, todas las telerrealidades posibles e imaginables? También nos gustaría poder significar con esta frase que los pueblos están hoy, gracias a la 'victoria de las democracias', mejor 'representados' que antes. Y sin embargo, solo se trata de exactamente lo contrario, ni más ni menos: los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente a en su representación -política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre expuestos a desaparecer²⁶.

Didi-Huberman reconoce este peligro a la desaparición del pueblo. A su sobreexposición o subexposición, tantas veces presente en la historia del cine. Por un lado, reemplazado por una masa homogénea y militarizada, sin lugar a su heterogeneidad. Incluso muchas veces infantilizada. Por otro lado, simplificado en un protagonista del *star system*. Actores singulares que parecieran operar metonímicamente como el pueblo, pero no dejan de correrlo de lado. Sin embargo, no se trata de simplemente mostrar el pueblo en pantalla, el autor nos invita a pensar cómo aparece el pueblo en cada caso particular.

La propuesta Didi-Huberman es clave para pensar cómo estos pueblos figuran en un trabajo audiovisual. Cómo se presentan y representan a través de la puesta en escena, del montaje, de la enunciación. Porque lo que se busca es el modo en que el documental expone a un pueblo y, por consiguiente, el diálogo que genera con su comunidad real en esa construcción de un pueblo.

²⁵ Agamben, "¿Qué es un pueblo?", 38.

²⁶ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 11.

Entendamos aquí que un filme solo tendrá justeza política si devuelve a su lugar y su rostro a los sin nombre, a los sin parte de la representación social habitual. En una palabra, si hace de la imagen un lugar de lo común, allí donde reinaba el lugar común de las imágenes de pueblo²⁷.

Al documental que trabaja con el archivo podemos interpellarlo en busca de esta justeza política que propone un pueblo particular. No sólo de manera abstracta sino concreta. Con determinadas imágenes puntuales de un pasado que son actualizadas en el filme. El pueblo aparece de algún modo, por las decisiones cinematográficas que el propio trabajo toma.

En este sentido, *Cuatreros*, tiene una construcción del pueblo muy particular. En el empleo de ese diverso y disímil rompecabezas de archivo, podemos excavar arqueológicamente en los restos de pueblo que presenta. Los modos en que, en determinadas secuencias clave, aparece una comunidad enmarcada en imágenes concretas. Preguntarnos por las preguntas que Carri le hace a su sociedad. ¿Cómo se percibe la relación entre Velázquez y el pueblo?, ¿entre Roberto Carri y el pueblo?, ¿entre Albertina y el pueblo? Cada tiempo histórico, cada modo de abordaje expone un pueblo distinto.

En el inicio, tenemos a Albertina leyendo un fragmento del libro de su padre, Roberto Carri²⁸, sobre la vida de Isidro Velázquez. Es un análisis sociológico, ensayístico, sobre el lugar del cuatrero en el imaginario social. Ella lee:

Más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos. Este estudio de la rebeldía popular debería conectarse con el estudio de las formas políticas que la expresan. Toda política tiene una ideología. Velázquez es una forma política de rebeldía y el sentimiento popular es, en cierta forma, su ideología. Aquí hay que escapar del formalismo civilizado de considerar formas políticas exclusivamente a los partidos e ideologías a sus programas. Esta concepción falla cuando se quieren analizar el problema en el presente y de la perspectiva de la liberación nacional²⁹.

Al mismo tiempo, observamos imágenes de un levantamiento estudiantil. Una feroz represión a un pueblo sublevado. Al menos, la utilización de estas imágenes pareciera connotar que, para la película, el pueblo cobra cuerpo cuando se subleva. El momento donde esos cuerpos puntuales irrumpen en el espacio público tensionando por la propia representación.

²⁷ Ibid., 163.

²⁸ Carri, *Isidro Velázquez*.

²⁹ Carri, dir., *Cuatreros*.

Fotograma de *Cuatreros* (Carri, 2016)

El levantamiento estudiantil, el Cordobazo, la lucha popular en las calles pareciera ser la representación del pueblo en el pasado que la realizadora quiere activar en el presente. Son esos estudiantes, esos obreros, esa gente (en) común que, frente a las injusticias represivas del sistema, se manifiestan. Se puede pensar *Cuatreros* como la búsqueda genealógica de fuerzas sublevadas de una época y la pregunta de cómo podrían continuar hoy. El pasado está en el archivo, el presente en la voz de Carri.

El presente enunciativo, 2016, intenta esculcar esas imágenes archivadas de un tiempo anterior en que el pueblo tenía otros rostros. Son otros cuerpos heterogéneos los que se sublevan y nos hablan de un presente atravesado por desigualdades similares.

En este inicio, la película condensa cuatro dislocaciones temporales y enunciativas. El presente del estreno, siempre ineludible. Las luchas estudiantiles de la década del 60. El texto del padre que dialoga con esas luchas estudiantiles, pero que abre una dimensión personal e íntima distinta. Las andanzas de Velázquez que, al igual que las tres temporalidades anteriores, también se rebela contra el poder.

Incluso se pueden pensar las constantes inserciones de *Ya es tiempo de violencia*³⁰ que aparecen a lo largo de la película. Nombrada por la propia Carri como la mejor película de la historia argentina. Que abre una especie de puesta en abismo archivística en la utilización de sus imágenes, que a su vez son imágenes de archivo del registro directo del Cordobazo. *Cuatreros* está dialogando constantemente con la película de Enrique Juárez, desde la forma de montar las imágenes con la *voice over* o la música anempática³¹, hasta el abordaje temático de la violencia sublevada del pueblo. La realizadora pareciera estar constantemente construyendo su película en

³⁰ Juárez, *Ya es tiempo violencia*.

³¹ Chion, *La Audiovisión*, 15.

relación con la otra; como espejo en secuencias similares, como cita en el uso directo de sus imágenes, o como negación en su búsqueda por un discurso íntimo y personal.

La otra escena que tiene una aparición del pueblo particular es la referida al asesinato de Velázquez y Gauna en el guion ficcional que Albertina lee: alrededor del minuto 35 de película. Sabemos que es una ficción, pero es en la tensión entre este texto y los archivos instalados que se produce una poética aparición del pueblo.

Primero, cuando narra la escena del asesinato, se observan imágenes de películas, con personajes protagónicos dentro del auto. Miradas, primeros planos. Una composición centrípeta que pareciera reforzar esta ficcionalización. Este uso de archivo fílmico se puede pensar en dos dimensiones. Por un lado, porque no existe un registro real de lo sucedido. El archivo en su disparidad intencional por la ausencia de imagen-documento. Pero esta *falta* se encuentra en muchas secuencias de *Cuatreros*, en las que la directora utiliza otros archivos documentales. El uso de la ficción se puede pensar como un modo de acceder a alguna dimensión de lo real: aspectos emocionales, representativos, afectivos. El archivo de ficción en este documental se puede pensar como una integración de lo poético, como forma de percibir el mundo. Algo similar a lo que hace Carri en *Los Rubios*³²: cuando las representaciones, las actuaciones y la ficción se ponen en juego para expresar lo que las palabras y el documento no pueden, para acceder a las fisuras de la memoria y a las zonas de la realidad que sólo la ficción puede exponer.

Luego dice:

Cuando logra adentrarse en el monte creyéndose a salvo, grita su característico sapucaí y lo acribillan. Las balas que caen sobre su cuerpo son tantas que Isidro tarda en caer unos cuantos segundos. Sin soltar su arma y no dejando de disparar hasta que su cuerpo golpea contra el piso y se hace un silencio de muerte. Una voz joven sale entre las plantas.

Policía: Está muerto señor. Acá hay un compañero herido. Velázquez está muerto³³.

Toda la descripción de esa muerte es acompañada de una composición tríptica. Por un lado, imágenes de la guerra de Vietnam, de pueblos siendo acribillados por la mayor violencia militar. Sujetos desposeídos frente a toda la violencia de las instituciones modernas de la guerra y el Estado. Por otro lado, una muestra de entrenamiento policial con caballos.

³² Carri, *Los Rubios*.

³³ Carri, dir., *Cuatreros*, min 37-

Fotograma de *Cuaterros* (Carri, 2016)

Cuerpos domesticados, cuerpos violentados, cuerpos inscriptos en discursos y arrebatados de la dignidad de la vida. Un pueblo que es todo el pueblo, todos los pueblos. El ficcionalizado asesinato de Isidrio es, también, un recurso cinematográfico que en la composición habla sobre el pueblo. Sobre la rebeldía popular y su feroz represión policial.

Carri no tiene las imágenes de archivo reales de Velázquez, mucho menos de su asesinato. Pero busca acercarse a una verdad de los hechos a través de otros recursos audiovisuales. El archivo que falta es reconstruido creativamente a través de una instalación y un relato. Es un pasado que por más que se haya perdido en las profundidades del tiempo, la realizadora busca revitalizar en la potencia del pueblo. Expone esas escenas de violencia para que esas revueltas populares no estén expuestas a su desaparición.

El pueblo se subleva de maneras muy diferentes en distintos lugares y momentos históricos. Es en esta heterogeneidad que *Cuaterros* lo aborda. Como se ha trabajado anteriormente, explora las distintas maneras en que esos cuerpos concretos y reales se presentan. Cómo la insurrección popular y la represión institucional los moldean. Ese pensamiento concreto, situado y material, tanto con el archivo como con las personas que allí aparecen.

A fin de cuentas, en el cuerpo anida una fuerza referencial que llega junto con otros cuerpos a una zona visible para la cobertura mediática: son este cuerpo concreto y estos otros cuerpos los que demandan empleo, vivienda, atención sanitaria y comida, amén de una percepción del futuro que no sea el futuro de una deuda imposible de restituir; son este cuerpo concreto, o estos cuerpos concretos, o cuerpos como este cuerpo o esos otros cuerpos, los que viven en unas condiciones en que la vida se ve amenazada, las infraestructuras quedan aniquiladas y

la precariedad aumenta³⁴.

En esta cita, Judith Butler piensa la importancia del cuerpo en acción. Un cuerpo amedrentado, precarizado y situado. El largometraje de Carri se pregunta por estos cuerpos y su aparición pública. A través de imágenes de archivo heterogéneas y un montaje disruptivo, esas figuraciones populares son traídas a un presente que las demanda.

No solo es una instalación con varias pantallas simultáneamente, sino con varios instantes temporales que convergen. El medio de las imágenes, su construcción multicanal, dialoga también con las formas temporales de un pueblo sublevado.

Podemos pensar que *Cuatreros* no utiliza el archivo como evidencia. No es una exploración forense de su relación indicial con el mundo. Más bien, lo piensa como un dispositivo poético que se vincula con experiencias, recuerdos y ausencias. Así como una vastedad de registros históricos de un pueblo subyugado que es todos los pueblos posibles.

El vínculo con lo real de este documental aparece como una búsqueda constante. No intenta registrar los hechos, sino reconstruir estas huellas afectivas, políticas e imaginarias. Cómo el pueblo se registra, se expone y se representa en la extensión del archivo.

De este modo, según lo trabajado en esta investigación, el montaje produce una actualización temporal del pasado. Las imágenes de archivo son reinscritas en un nuevo montaje que las hace dialogar con el presente, aunque sin suturar del todo la distancia temporal ni las ausencias que las atraviesan. La aparición del pueblo se construye mediante decisiones formales concretas. La selección de imágenes puntuales, el montaje y la combinación de estos archivos heterogéneos no garantizan una representación plena del pueblo, pero sí habilitan formas parciales, fragmentarias y tensionadas de su aparición. En lugar de constituirse como una masa abstracta o estabilizada, el pueblo emerge en *Cuatreros* como una figura sublevada, siempre amenazada por la desaparición y el olvido. La condición documental de la película reside en su relación activa con la memoria y la ausencia. Emerge precisamente de la tensión entre lo que existe en el archivo y aquello que falta, mostrando que la narración audiovisual siempre trabaja con restos, vacíos y reconstrucciones.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. "¿Qué es un pueblo?" En *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Appadurai, Arjun. "Archive and Aspiration." En *Information Is Alive*, editado por Joke Brouwer y Arjen Mulder. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003.

³⁴ Judith Butler, *Cuerpos aliados lucha política*, 17.

- Arreche, María. "El archivo como política de la mirada." En *Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte, memoria y archivo*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2018.
- Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London/New York: Routledge, 2014.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia." En *Discursos interrumpidos I*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. Ciudad de México: Ítaca, 2003.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. 2.^a ed. London: Routledge, 2006.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Traducido por María José Viejo Pérez. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Carri, Albertina. "Entrevista con Albertina Carri (Parte I)." Entrevista por Fernando Martín Peña. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 28 de agosto de 2018. <https://malba.org.ar/entrevista-con-albertina-carri-parte-i/>
- Carri, Roberto. *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue, 2001.
- Chion, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Traducido por Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. "El archivo arde." *Nimio* no. 1. La Plata, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Ernst, Wolfgang. *Stirrings in the Archives: Order from Disorder*. Traducido por Adam Siegel. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2015.
- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse." *October* no. 110. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Guasch, Anna Maria. "Las prácticas documentales entre lo global y lo local." https://annamariaguasch.com/es/Investigaci%C3%B3n/LAS_PRACTICAS_DOCUMENTALES_ENTRE_LO_GLOBAL_Y_LO_LOCAL_
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Parikka, Jussi. *Imágenes operativas: De la representación visual al cálculo y la automatización*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2025.

Prividera, Nicolás. *Cine documental. La pasión de lo real*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2020.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Sobchack, Vivian. "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience." En *Collecting Visible Evidence*, editado por Jane M. Gaines y Michael Renov. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

White, Hayden. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Filmografía

Carri, Albertina. *Cuatreros*, dirigida por Albertina Carri. Argentina: Cine Ojo, 2016.

Carri, Albertina. *Los rubios*, dirigida por Albertina Carri. Buenos Aires: 2003.

Juárez, Enrique. *Ya es tiempo de violencia*, dirigida por Enrique Juárez. Argentina: 1969.