



Bartalini, Carolina. "Sacarle fotos a las fotos. La fotografía como materia y acto en *Los rubios*, de Albertina Carri".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2021, vol. 10, n° 21, pp. XX-XX.

Sacarle fotos a las fotos. La fotografía como materia y acto en *Los rubios*, de Albertina Carri

Take photos of photos.

Photograph as material and act in Albertina Carri's *Los rubios*

Carolina Bartalini¹

Recibido: 17/12/2020

Aceptado: 03/02/2021

Publicado: --/03/2021

Resumen

En las películas producidas por la generación de la/os hija/os de personas detenidas y desaparecidas por la última dictadura cívico-militar, las fotografías ocupan un lugar central. En ellas aparecen los padres junto a lo/as directore/as cuando niño/as, o bien los mismos padres de pequeños, duplicando la figuración de infancia que estas producciones focalizan. Estos relatos han trabajado notablemente con materiales de archivos públicos y personales, entre los que se encuentran con especial atención las fotografías. Quisiera detenerme en el acontecimiento particular que significa realizar producciones fotográficas de otras fotografías, es decir, observar los modos en que, en el acto del encuadre, en la decisión de la perspectiva, el ángulo, la luz, se genera una lectura a la vez que se produce una nueva fotografía. En este trabajo analizaremos los modos en que el uso de las fotografías colabora de manera determinante en la composición de una memoria material que realiza Albertina Carri en su primera película documental, *Los rubios* (2003).

Abstract

In the films produced by the generation of the daughters and sons of the disappeared people by the last civil-military dictatorship, photographs occupy a central place. We can see in them how the parents appear together with the directors when they were children, or also the parents as children themselves, making a double figuration of the childhood. These stories have notably worked with materials from public and personal archives, among which the photographs occupy our special attention. I would like to dwell on the particular event that means making photographic productions of other photographs. That is to say that in the act of framing, in the decision of perspective, the choice of the angle and the light, the operator makes a reading at the same time as a new photograph is produced. In this work we will analyze the ways in which the use of photographs contributes in a decisive way to the composition of a material memory that Albertina Carri makes in her first documentary, *Los rubios* (2003).

¹ Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y licenciada en Letras (UBA). Se desempeña como docente e investigadora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Actualmente realiza el doctorado en Teoría de las Artes Comparadas con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Contacto: cbartalini@untref.edu.ar.



Palabras clave

Fotografía; cine; memoria; Albertina Carri; dictadura cívico-militar argentina.

Keywords

Photography; cinema; memory; Albertina Carri; Argentine civil-military dictatorship.

El cine
al heredar la fotografía
siempre quiso
ser más verdadero que la vida
Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*
(2014)

Montar la escena

¿Cómo leer las fotografías que aparecen insertas en las producciones narrativas cinematográficas y literarias que recuperan experiencias de búsqueda de hijas e hijos de padres y madres detenido/as y desaparecido/as por la última dictadura cívico-militar en Argentina? A simple vista, puede parecer que funcionan como uno de los tantos elementos que sus productores hacen proliferar en el entramado de cartas, testimonios, reliquias íntimas, recuerdos en primera persona, entrevistas. Es decir, un elemento entre muchos otros. Sin embargo, el papel de las fotografías, observado desde su producción –desde la acción del encuadre, del *sacarle fotos a las fotos*, para ubicarlas en otras fotos que son en primera instancia, las imágenes fílmicas–, resulta, en el plano de la observación, una fuerza que se expande hacia todo el resto de la película. Hacer fotografías de las fotografías significa re-encuadrar la imagen heredada y exhibir, por lo tanto, una nueva visualidad. Este recorte focaliza en un aspecto de los padres y de lo/as mismo/as productores, señala el *detalle* que sólo ello/as ven –y que los ha acompañado a lo largo de todos estos años–, y muestra espejadamente las miradas que de sus padres tienen: el foco que los directores proponen se encuentra en las fotografías que sacan a las otras fotografías. En este movimiento, las fotografías dejan percibirse como meros elementos –cosas, objetos rancios recuperados del cajón de los recuerdos– y se yerguen, expectantes, en su desafiante condición, “materias vibrantes” (Bennett XII) que reclaman ser tocadas y esperan, a la vez, tocar a los cuerpos que las miran.

En su último libro, *La cámara lúcida*, escrito en paralelo a *Diario de duelo*, ambos sobre la muerte de su madre, Roland Barthes se interesa por dilucidar una ontología de la imagen fotográfica que obedezca a sus sentires como espectador, como *spectator*. Es decir, observar qué es lo propio de la (F)fotografía y qué hace que algunas de ellas se conviertan en un impacto, en una sensibilidad. En esta línea, observa dos aristas de la imagen fotográfica: la idea del *studium* como un interés, una afinidad, un marco de lectura cultural, social, político del que la fotografía da cuenta; y el *punctum*, el elemento que divide, que atraviesa el *studium*, “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (65).²

El *punctum* es una “fuerza de expansión” (90), es el detalle que aflora del carácter contingente de la fotografía, lo que aparece como algo no premeditado, no calculado por el

² Barthes organiza el libro en dos partes, que dan cuenta dos gestos: uno, el primero, que podemos asociar con sus análisis estructuralistas previos, y el otro, con la línea de trabajo que desarrolla a partir de la década del setenta, especialmente a partir de *Roland Barthes por Roland Barthes*, lo que él llamó “la ciencia del sujeto”, en el que indaga en la imagen de la madre cuando niña, una fotografía que nunca mostrará.

Operator, y que interrumpe la lectura cultural, paradójicamente, llenando toda la fotografía. El *punctum* no puede ser un efecto técnico, ni un detalle buscado, sino que por el contrario fascina por su rasgo azaroso, por su capacidad de generar una experiencia que, en términos de Benjamin llamaríamos aurática, un “aquí y ahora”, “una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar” (Benjamin 75). El *punctum*, como detalle, funciona como la metonimia en el universo textual, es una trama que va de lo particular a lo general, de la parte al todo, pero cuya relación no está codificada, no aparece pautada por el texto sino que se recupera en la actividad del espectador, del *spectator*, que asocia el detalle y lo expande hacia zonas de su propia experiencia personal y cultural. *Cerrar los ojos, dejar subir solo el detalle hasta la conciencia afectiva*, así opera el *punctum* en la fotografía para Roland Barthes, quien ve en ella la precisa imagen de lo viviente y lo muerto, el espectro.

Si para Barthes el *punctum* solo se nos aparece en una imagen ya hecha donde podemos descubrir lo que se le pasó por alto al fotógrafo, o lo que estaba ahí sin ser notado, pienso que esta misma capacidad de percepción de tercer grado, puede producirse en la ejecución de la toma de una fotografía cuando lo que se obtura es otra foto. Una suerte de reanimación de la imagen que la trae nuevamente al universo de los vivos al ponerla en contacto directo con un cuerpo que junto a ella posa. El cuerpo humano que respira aquí y ahora y la fotografía de aquel cuerpo que supo estar en este mismo plano antes de su forzada desaparición, conviven en una forma inédita de muta afectación. Es a partir del recorte, el encuadre, y el posterior montaje en otra fotografía –la imagen cinematográfica– donde se expone el acontecer de una nueva mirada. Una mirada que pretende –como supo explorar Lucila Quieto en sus intervenciones fotográficas de la serie *Arqueología de la ausencia* (1999-2001)– recuperar, o más bien, revitalizar, aquello que ha quedado aplinado, inerte en las vitrinas de la memoria.

De todos los materiales que Albertina Carri utiliza para componer su primera película documental, *Los rubios* (2003), las fotografías adquieren un espacio central. Una revisión atenta de la película notará que las fotos no están solamente en los planos que la directora elige montar de los *collages* pinchados sobre planchas de telgopor, donde se muestran de forma más cercana, sino que las fotografías de los padres proliferan en sucesivas escenas del documental: rodean a la actriz cuando se encuentra en su estudio (pegadas en las paredes, posicionadas al lado de los libros, arriba de los cuadernos donde escribe) y son manipuladas por ella, son miradas y recortadas. Las fotografías están en el filme como una presencia constante y subterránea. Son “materias vibrantes” (Bennett XII) que amplían en cada una de las ventanas que ellas mismas abren detrás del cuerpo que las observa, un sinfín de situaciones, momentos y temporalidades en tensión con la cronología lineal y la lógica causal de la (H)historia.

Podríamos establecer en primera instancia que en *Los rubios* hay cuatro clases de fotografías: imágenes íntimas: las de los padres, mayoritariamente de sus infancias y las de Albertina Carri y sus hermanas cuando niñas; imágenes públicas o periodísticas: la de Roberto Carri con sus dos hijas en una nota titulada “El oficio del sociólogo” aparecida en alguna publicación de época;³ imágenes “artísticas”: la foto encuadrada en el estudio de Carri que muestra una escalera y las fotos de la serie *El matadero* de Paula Luttringer aludidas pero no mostradas;⁴ y, por último, las imágenes de carácter identificadorio que podrían asociarse con la

³ Roberto Carri y Ana María Caruso, padre y madre de Albertina Carri, fueron secuestrados el 24 de febrero de 1977 en la casa de Villa Tesei donde residían junto a sus tres hijas. Estuvieron detenidos en el centro clandestino de detención denominado Sheraton, que funcionó en la subcomisaría de Villa Insuperable, partido de La Matanza. Ambos permanecen desaparecidos.

⁴ Paula Luttringer es fotógrafa y gemóloga, en 1977 fue secuestrada y permaneció cinco meses en el centro de detención clandestino conocido como Sheraton, donde dio a luz a su primera hija. Luego de ser liberada se exilió en Uruguay. Las fotografías de Luttringer trabajan desde la confluencia entre historia argentina reciente y su

práctica policíaca-represiva de los setenta, figuradas en este caso en las fotos del centro clandestino que funcionaba en la Comisaría de Villa Insuperable donde estuvieron secuestrados los padres de la directora, fotos señalizadas con círculos en el mapa urbano (también en esta serie, está la foto que la película hace del dibujo que la actriz formula desde el recuerdo de lo que le contó Paula L. acerca de la disposición de las celdas en el CCD).

Este puntilloso y detenido trabajo con las fotografías que incorpora Carri a *Los rubios* dice mucho más que el hecho de “hacer presente a los padres” a través de sus fotos, como parte de la crítica ha sostenido repetidamente. Carri construye en *Los rubios* una ontología de la imagen fotográfica del mismo modo que lo hace con la memoria y el género testimonial. Todas ellas son las capas de la ficción, a las que la directora se refiere en *Los rubios, cartografía de una película* (2007), diversas telas de sentidos que Carri arrima y superpone como lo hace con las fotos de los padres en la pared. Así, la fotografía puede ser una reliquia, un objeto amoroso y amado, como también convertirse en señalamiento, en índice de identidad que culmine en control estatal o militar.

Susan Sontag en *Sobre la fotografía* ha advertido sobre el uso cada vez más intensivo de la fotografía en el espacio de lo íntimo. El álbum de fotos, lo sabemos, constituye un objeto central en la vida familiar –ahora *bajados* en discos rígidos o en diversas modalidades del archivo digital–. El acto de fotografiar a los seres queridos es parte de la cultura visual de la sociedad occidental y, desde el siglo pasado, está inmediatamente asociada a la cotidianidad: se fotografían los momentos importantes de la historia familiar, se fotografía a los seres queridos, pero principalmente en el modelo verticalista de comunidad familiar, se fotografía a lo/as hijo/as. Los padres suelen quedar al margen de este festival fotográfico, al menos hasta que se vuelven mayores y el fantasma de la pérdida los vuelve a encandilar con sus flashes. En *Los rubios*, sin embargo, se altera esta premisa cultural, y este rasgo es compartido con toda la serie de películas de la generación de lo/as hijo/as quienes trabajan con fotografías de los padres como elementos fundamentales para recalcar el carácter paradójico que significa la imagen fotográfica: entre lo real de su referencia en el pasado y sus ausencias en el presente; entre la huella de sus existencias y el índice de sus ausencias.

El procedimiento de *sacarle fotos a las fotos* implica un gesto dual. Por un lado, desde el punto de vista de la exploración íntima, las fotografías están siendo fotografiadas porque constituyen la presencia de los padres en *el aquí y ahora*, los huecos del archivo que –como apuntó Michel Foucault en *La vida de los hombres infames*– son las vidas que todavía vibran en las imágenes que de ellas quedan o que ellas produjeron. Por otro lado, desde el plano de la exhibición, del hacer público, esas fotos funcionan como pruebas de lo real. Se busca conocer cómo eran los padres en una dinámica casi del género policial en la cual la foto opera como prueba de existencia: puesto que tengo una fotografía ellos existieron, pero a la vez que *tengo su fotografía, y sólo su fotografía*, ellos no están.

La foto en este plano, paradójicamente, denota la presencia de lo que ha sido en un tiempo a la vez que establece que ya no está más, corta la linealidad temporal, expone, también dualmente, la presencia y la ausencia, aquello que Roland Barthes ha llamado el carácter espectral de la fotografía: la imagen habla de lo viviente y de la muerte. Así como las fotos ampliadas de las personas desaparecidas portadas por las Madres y Familiares en pancartas han

historia personal. Algunas de sus series son: *El matadero* (su primera exposición, montada en la foto galería del Teatro General San Martín, a la que alude Carri en *Los rubios*), *El lamento de los muros*, *Cosas desenterradas* (presentadas en el CCM Haroldo Conti en 2012). Hay obras suyas en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), el Museum of Fine Arts de Houston y el George Eastman House de Rochester, Nueva York. Sobre sus fotografías, véase: *Memorias fotográficas* e “Imágenes sobrevivientes”, de Fortuny; sobre fotografía y memoria, véase: “Revelar el horror”, de Da Silva Catela; *Instantáneas de la memoria*, de Blejmar; “Apuntes fotográficos”, de Fortuny; “El tiempo de las cosas”, de Cortes Rocca.

expresado la existencia de sus cuerpos y manifestado lo que el poder represor pretendía negar,⁵ en las películas de lo/as hijo/as pareciera que las fotos, sin que se obture la denuncia, también operan como índice de la melancolía, de un duelo que no se puede cerrar porque les ha sido negada la imagen final, los cuerpos.

Desde el punto de vista del procedimiento, sacarle fotos a las fotos es producir una imagen del otro, hacerlo hablar para, como expresa la poética de Rodolfo Walsh, hacerle decir a otro(s) lo inenarrable. La foto, como índice, apunta a la ausencia del cuerpo, lo actualiza, lo invoca en el reflejo de la luz de la imagen pasada para nombrar lo imposible, para tocar lo intocable, el cuerpo que no está.

La herida fotográfica

En el libro *Los rubios, cartografía de una película* (2007) realizado para el Noveno Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Albertina Carri repasa los cuatro momentos de la realización del film (pre-producción, rodaje, post-producción y lanzamiento) e incluye materiales descartados en la película: entrevistas testimoniales no seleccionadas, las cartas que su madre, Ana María Caruso, les escribió a las hijas desde su cautiverio, fotografías enteras e intervenidas de sus padres. Al comienzo del libro,⁶ Carri relata que una vez se cayó en el baño y se quemó el brazo con el caño de la calefacción. La marca quedó en su piel y fue cambiando de colores y texturas al punto de ya no poder reconocer, pasado el tiempo, la causalidad que le dio origen. El moretón se plantea como huella cuya entidad es autónoma, pero su lectura requiere de un contexto, de un texto, que la incluya en un relato mayor. Su sentido no viene dado, sino que debe ser repuesto:

hay dos certezas en esta herida, una que ha dejado señal y la otra que es el producto de un hecho violento, accidental en este caso. Con el tiempo, el origen de esta herida no podrá rastrearse, y habrá que inventarle una memoria para hacerla propia del recuerdo. Todo hecho violento deja una marca, en el cuerpo o en el alma. (Carri, *Los rubios, cartografía* 15)

Paola Cortes Rocca y Eduardo Cadava analizan en el ensayo “Notas sobre el amor y la fotografía”, sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes, el papel paradójico de la fotografía en tanto fósil o huella de la existencia de su objeto. En el primer caso, la fotografía funciona como “un fragmento real (no metafórico) de un cuerpo que perteneció al pasado”; la fotografía es, entonces, asociada a la inmortalidad: “por eso una fotografía se puede considerar un índice,

⁵ Ana Longoni analiza este tema y señala que dos fueron los modos en que las fotografías aparecen en la vía pública en el marco de los reclamos de los organismos de derechos humanos: a partir de las fotos carnet –recortadas y ampliadas de los documentos de identidad que, en muchos casos, representaban la única foto que se tenía del familiar desaparecido/a, y que connotaba la existencia reconocida por el Estado que luego los desapareció–; y las fotos extraídas de los álbumes familiares que mostraban a lo/as desaparecido/as en situaciones distendidas, muchas veces sonriendo, y que dieron cuenta de su “humanidad” y establecieron sentidos de lo cotidiano, apelando en este caso a la sensibilidad social (Longoni, “Fotos y siluetas”; Richard, “Imagen-recuerdo”).

⁶ Este libro constituye una intervención por demás interesante. Es una publicación que nuevamente desestabiliza el campo, dado que si bien los guiones de películas a veces son publicados –o circulan lateralmente–, no es habitual la producción literaria a partir de una película. Por tanto, su publicación da cuenta del *work in progress* sobre la memoria que Carri desarrollando desde *Los rubios* hasta *Cuaterros* y que incluye también la intervención en el año 2015 en el Parque de la Memoria –*Operación fracaso y el sonido recobrado*–, el cortometraje *Restos*, que formó parte del programa *25 miradas, 200 minutos* financiado por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Universidad Nacional de Tres de Febrero en ocasión de las celebraciones del Bicentenario argentino. Lecturas sobre *Los rubios. Cartografía de una película*, pueden verse en “El libro”, Moreno; *La imagen*, de Amado; *Playful memories* e “Imagen momia”, de Blejmar.

igual que un fósil o una ruina también lo son: un fragmento que nos llega del pasado y que nos permite soñar que la totalidad que lo produjo está todavía ahí y, sobre todo, aún nos pertenece” (44). Sin embargo, la fotografía es a la vez una huella, lo que Barthes llama “la emanación de lo real” (*La cámara* 154). “Nunca nos da información precisa sobre el cuerpo que posó para la cámara o que hundió los pies en la arena”, pero tampoco nos deja solos con su ausencia, la fotografía como índice expresa un vínculo existencial con el cuerpo fotografiado “solo porque descubre, con una imprevista «punzada», el hecho de su desaparición” (Cortes Rocca y Cadava 44).

Albertina Carri ha dicho en varias entrevistas que el objetivo del filme nunca fue dejar una sensación tranquilizadora, mostrar una imagen completa de los padres que permitiera al espectador sucumbir en la identificación o la catarsis. Por el contrario, lo que plantea “es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder. A los ausentes los dejo ausentes” (Carri en Moreno, s/p). Desde esta perspectiva, las fotografías de los padres fotografiadas en *Los rubios* vendrían a exponer este carácter dual desde el cual se posiciona la directora para responder: ¿cómo hacer una película sobre la memoria? Y a la vez, ¿cómo hacer (cómo mostrar) la afección y el roce del papel fotográfico con el cuerpo que respira y que la toca (y a la vez es tocado por ella)?

Si bien *Los rubios* cuenta una historia, precisamente el rodaje del filme, a la vez presenta tres dimensiones desde las cuales la directora argumenta diversas cuestiones. Desde un plano íntimo: la necesidad del olvido para la memoria a la vez que la necesidad de la memoria para el olvido. Desde el plano estético: la *desdiferenciación* de los recursos del documental y de la ficción en cuanto procedimientos del efecto de lo real (Ludmer). En el plano político: la necesidad de avivar el debate en torno al pasado reciente: no sucumbir ni a las figuras heroicas de la generación de los padres ni tampoco al papel de *víctimas puras*. Finalmente, el gesto es la intervención en la escena pública para dar cuenta de sus experiencias como hijas e hijos, y como sujetos más allá de estas categorías filiativas.

“¿En qué momento, ante la imagen de un objeto, dejamos de ver la presencia de una cosa, para percibir en su lugar, el trazo de una ausencia?”, se pregunta Paola Cortes Rocca en su ensayo sobre *La Ausencia* de Santiago Porter (24), una serie fotográfica sobre los muertos en el atentado a la AMIA en 1994. ¿Qué sentidos podrían despertar las imágenes fotografiadas en *Los rubios* en otras situaciones, solas, o rodeadas de otros cuerpos? En *Los rubios*, como dijimos, las fotografías de los padres circulan prolíficamente en diversas escenas. Sin embargo, nunca las vemos aisladas. Las fotos funcionan o bien como decorado que nos ayuda a leer la pose –la otra visualidad que ocupa el primer plano–, o bien como primer plano, en este caso aparecen siempre acompañadas de voces en *off* que las describen, completan las partes meticulosamente recortadas, contradicen lo que la misma fotografía *dice*, o están en el cuadro para compartir con Albertina Carri o con Analía Couceyro –la actriz– una materialidad nueva: el tiempo destemplado y reiterativo del fotograma cinematográfico en el que se produce el retorno vital.

En el primer caso, las fotografías aparecen como rastros de la presencia continua de sus referentes: las fotos se vuelven fósiles, espectros que acompañan el trabajo de la hija y del equipo de filmación especialmente en la zona de la ciudad, en el estudio. En el segundo caso, las fotografías de los padres funcionan como huellas de la ausencia, materiales de un archivo personal con el que se producen cosas. Ambos usos están presentes en el filme y se complementan de modo recíproco, tal el objetivo de la película: indagar en los mecanismos de la memoria y de la representación como sustitución.

Florencia Garramuño observa en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* que las producciones artísticas que tienen hacia la desautonomización del arte operan con “una suerte de archivo real despedazado” (27). Así, las fotos en *Los rubios* no vienen a mostrar una

colección sino un archivo en desintegración, un *archivo desacralizado*, una profanación del valor mágico de la fotografía como reliquia, y a proponer en cambio un *ritual de acción*: las fotos de los padres son manipuladas, pinchadas en la pared, recortadas, desordenadas y vueltas a organizar en montajes personales que pretenden focalizar en el detalle que esas fotografías despiertan en la directora. El procedimiento del *collage* invade el segundo uso de las fotos –la fotografía como huella– que, si bien convoca al pasado, a la vez subvierte los tiempos y radicaliza la acción del trabajo de la memoria: *se hacen cosas* con las fotos, se las interviene artísticamente –se las recorta, se las pinta– y se las toca afectuosamente.

El *ritual de la acción* obtura el valor mágico de la fotografía, pero recupera el sentido práctico de la experiencia: se filman las fotos para establecer a través del lente de la cámara una mirada íntima que leído en clave política expone la inversión a la que fueron sometidas las familias luego de la desaparición: lo/as hijo/as fotografían a los padres y a las madres, y en el caso de Carri, se fotografía precisamente la dimensión infantil.

El piolín de la fotografía

En una de las más bellas imágenes que Roland Barthes propuso, la fotografía funciona como una suerte de cordón umbilical que “une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados” (127). Este cordón que une a la foto con la vida, también asocia a la imagen fotográfica con la muerte. *Dar la vida* se vuelve la imagen retorcida de *dar la muerte*. En una paradoja existencial, Albertina Carri opera con las fotografías de sus padres desde un plano práctico, pragmático, estético y político. En primer lugar, como dijimos, se las muestra constantemente alrededor de la actriz, es decir, alrededor de la directora que fotografía su imagen duplicada con las imágenes duplicadas de los padres, las fotos acompañan el trabajo de la memoria, están presentes en la construcción del filme.

En segundo lugar, se las manipula y se las pone en contacto con las voces que se superponen a ellas, como sucede en el único primerísimo plano que Carri realiza con las fotos de sus padres. La cámara va de izquierda a derecha, y hacia abajo, luego vuelve a la derecha y hacia arriba en planos que no permiten ver el todo, ni de cada foto ni del total. Se muestran las fotos puestas sobre una pared superpuestas a modo de *collage*. Se escuchan ruidos metálicos, como de cintas rebobinadas, que al llegar a la foto del bebé llorando se vuelven agudos y chirriantes. En ese momento, comienza a escucharse en *off* el testimonio de Alcira Argumedo, que describe:

Ya si ibas al campo de la producción intelectual, es cierto que Roberto fue uno de los que llevaba adelante el liderazgo, evidentemente uno de los tipos más políticos, o por lo menos más audaces. Nosotros *éramos chicos*, porque teníamos 28, 30 años cuando hicimos las cátedras nacionales, no éramos tipos demasiado grandes. (*Los rubios*, 0:23:27 – 0:23:45) (el subrayado me pertenece)

Jacques Rancière plantea en *El destino de las imágenes* que “la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (27). Para Rancière, la imagen significa dos cosas distintas, y opuestas. Por un lado, la relación sencilla que genera la semejanza con un original: “no se trata necesariamente de su copia fiel, sino simplemente de lo que alcanza para producir sus efectos” (28). Por otro lado, las operaciones del arte que intentan “una alteración de semejanza” (28). En esta nueva dualidad las palabras que Albertina Carri superpone a las fotografías que hace de las fotos le otorgan un *plus* de significación, del mismo modo que la gestualidad ante la cámara produce un efecto complementario a los

testimonios orales. En este caso, ambos materiales coexisten y se retroalimentan (no es casual tampoco que Argumedo haga mención al carácter de “chicos” para referirse a Roberto Carri y a ella misma, a toda la generación). Mientras esta reflexión sobre la acción pasada ocurre, un giro auto-evaluativo propio del relato testimonial, la directora monta fotografías de sus padres cuando niños, y todo estalla con la foto del bebé compungido que llora, o está enojado, o siente dolor por algo que le está pasando. Carri le hace decir a las fotos, como ha hecho Rodolfo Walsh con los testimonios de los otros, lo que la propia lengua no alcanza, o no quiere, pronunciar.

Otra imagen que quisiera resaltar es la del *collage* en la pared de las fotos de infancia de Roberto Carri. La cámara también se acerca hasta llegar a un plano que incluye a la actriz y la ubica entre el mural de fotos de infancia y la fotografía de la “arquitectura bonita” a través de la cual Albertina Carri llegó a dar con Paula L., sobreviviente del mismo centro clandestino de detención en el que estuvieron Carri y Caruso.⁷ Mientras este movimiento se produce, nuevamente aparece una voz en *off* de otra entrevista testimonial a Lila Pastoriza, quien explica cómo era la vida de la militancia cotidiana en los setenta refiriéndose a Ana María Caruso:

Yo siento que ella, ellos, hicieron el gran intento de asumir esa vida distinta *con chicos y todo*, cosa que mucha otra gente no hizo. Y que eso lo hicieron comprometiendo toda su vida con la militancia política. Y entonces lo que tengo son imágenes de los encuentros donde siempre los chicos estaban, donde obviamente *estaban los chicos, los fierros, todo mezclado*. Yo creo que en determinada etapa, Ana y Roberto lo vivieron como una apuesta. En la última etapa no sé cómo lo vivieron, yo creo que ya no era tanto el desafío, yo creo que era un círculo del cual no se podía salir (*Los rubios*, 0:32:50-0:33:28) (el subrayado me pertenece).

Otra vez, Albertina Carri enfrenta al espectador a una dualidad contradictoria, por un lado, vemos las fotos de Roberto Carri cuando niño, o imaginamos verlas, y escuchamos en simultáneo la experiencia de las niñas Carri-Caruso mientras vivían con su mamá, en la clandestinidad. La infancia se resuelve ambivalente y duplicada, no son las fotos de las chicas las que se muestran en primer plano, sino las de los padres de pequeños, como si fueran en un tiempo-otro la misma imagen, táctil, sonora, fantasmal. El detalle está puesto en el rostro, en la mirada, en el juego del padre adulto con la hija, como si la dimensión infantil –tan focalizada a lo largo de la película mediante diversos procedimientos– encontrara acá, en las fotos de las fotos, su punto central. Como analizara Jacques Rancière: “el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia” (28-29).

En un análisis sobre el uso de las fotografías en “El documental subjetivo de la segunda generación”, Katrien de Hauwere plantea que “El uso del plano quieto de la foto invita a un momento de contemplación, y refiere a la muerte, mientras que los planos en movimiento celebran la vida” (s/p). Desde esta perspectiva, la foto mostrada sería –sin más– lo muerto y las palabras pronunciadas –el movimiento posterior del film–, la vida. Sin embargo, *Los rubios* presenta un fluir de capas de sentidos que exceden esta dicotomía. El detenido y cuidado manejo de las fotografías dice mucho más que un primer sentido simbólico. Habría que señalar, por ejemplo, que el gesto de trabajar con las fotos, recortarlas, pintarlas, ponerlas en un *collage*, usarlas como decorado de los muñecos Playmobil, es un procedimiento lúdico que expone a la actriz a representar la acción de la directora con los materiales que utiliza. Estas imágenes a la vez hablan, y dicen lo que en otros gestos de mediación aparecen codificados, tal como se

⁷ Recordemos que en la película Paula L. no aparece ni mostrada ni referida con su apellido completo, bajo su pedido. Sin embargo, se encuentra con el equipo y les cuenta sobre su experiencia con los padres de Carri, hace un dibujo del CCD que luego se usará en la película para realizar una exploración al lugar.

escribe/inscribe en el filme: “exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”.

Recortar es omitir, descartar partes que no sirven para la escena que se quiere montar; la memoria y el olvido operan de la mano en el acto de la producción del *collage*. Así, la infancia se vuelve pose y gesto. “La fotografía –analizan Cadava y Cortes Rocca– nombra (sin nombrar) el proceso mediante el cual algo deja de ser lo que «es» para transformarse en «algo más»” (34). *Los Rubios* complejiza esta situación porque la expone como tránsito para indagar en “la ficción de los padres”, o en las trampas de la memoria-olvido.

El fuera de foco

Hemos mencionado al comienzo que Albertina Carri trabaja en *Los rubios* con cuatro clases de fotografías para indagar en una ontología de la imagen fotográfica. ¿Cuál es el rol que cumplen las otras fotografías, las del periódico, las del “arte”, las del registro policial? Tiendo a pensar que exponen las áreas complementarias a las trabajadas con detalle en la película, por un lado, recuperan zonas de los padres, zonas de la intimidad y de sus acciones públicas (publicaciones y libros, la maternidad como transmisión de cultura y afecto que leemos en las cartas de Ana María Caruso). Aún más, en ellas se cifran los detalles que no están, el fuera de foco. Especialmente, en el último tipo de registro, el de la foto mostrada del “edificio tipo Lecobousier” y las aludidas de la serie de Paula Luttringer sobre *El matadero*, así como las que señalan con círculos el espacio que ocupó el centro clandestino de detención donde estuvieron los padres.

Resulta interesante que no se muestren las fotos de Paula L. y que se las describa desde una voz nuevamente mediada, la de la hermana de Albertina Carri que la llama llorando para contarle que “encontró a la única sobreviviente” del centro clandestino donde estuvieron sus padres. El azar cumple acá un papel cuanto menos significativo. Carri encuentra las fotos de Paula L. por casualidad en la misma casa de revelado donde ella llevaba las suyas. Luego, puede encontrarse a conversar a través del hallazgo nuevamente azaroso de su hermana. Lo que surge de esto no puede ser más que mediación: la fotografía del dibujo que hace la actriz del dibujo que Paula L. hizo en la entrevista con Carri: un croquis del espacio de detención donde vivieron los padres desde el secuestro hasta su desaparición. Esta foto mediada funciona como la otra foto mediada, la de la escalera estetizada del cuadro colgado en el estudio de la directora, que habla por oposición sobre la foto que no se puede mostrar, la del matadero / la del centro clandestino de detención y torturas (esa *laguna* de la lengua, la experiencia final). En palabras de Albertina Carri:

Unas semanas más tarde mi hermana me llama llorando y me dice que conoció a la única persona que sobrevivió al centro clandestino donde estuvieron nuestros padres, la persona era la autora de las fotos. Ella no quiere hablar frente a la cámara, se niega a que le grabe su testimonio, me ha dicho cosas como ‘yo no hablé en la tortura, no testimonié para la Conadep, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara. Me pregunto en qué se parece una cámara a una picana. Quizás me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé. Pero en ese caso, me pregunto en qué se parecerá su cámara al hacha con que matan a la vaca. (*Los rubios*, 0:49:52-0:50:33)

La relación de la cámara con el arma se vuelve central en este fragmento, la cámara asociada a la picana, o al hacha con que matan a las vacas que Paula L. fotografía. La foto de la foto, entonces, trabaja con una muerte ya realizada previamente, trabaja para traer a la vida en un ritual lúdico y afectivo de acción. “Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando” (24), piensa Susan Sontag

en relación al estrecho vínculo entre la acción de disparar un arma y disparar una cámara, apropiarse del mundo a través de su muerte real o simbólica.

Finalmente, hay otro uso de la fotografía en *Los rubios* que no fue mencionado aún: la foto del cráneo en las oficinas del equipo de antropología forense. Es este un uso develador, la fotografía de la fotografía en este caso captura el índice supremo de lo muerto: un esqueleto, un cráneo, un resto que persiste de un cuerpo que está y no está, que se resiste al vacío e incluso al no-reconocimiento. ¿De quién es/era ese cráneo? ¿Qué vida lo albergó? ¿cuánto de ella queda, cuándo persiste? ¿qué otros elementos lo han tocado, o lo han golpeado, o lo han perforado?

Para Carri las fotos y los textos son los únicos documentos veraces: “todo lo demás transcurre en la fragmentación pura de algo indescriptible y relativo: otra vez la ausencia” (18). Sacarle fotos a las fotos es convertir un espacio de la película en documental, en el sentido de hacer-documento. El procedimiento del *collage*, del detalle expandido, funciona como técnica de la ficción: son los dos mecanismos que se suceden al proceder fotográfico, el encuadre y la lectura.

Cortes Rocca y Cadava analizan que es posible leer la propuesta de Roland Barthes en contra de la idea de archivo que se le atribuye generalmente a la imagen:

La imagen entonces no congela el pasado o el presente (de la pose, o de la toma que captura la pose y la condensa en una imagen), sino que encarrilla ese instante sustraído del tiempo en el flujo temporal. La toma y la pose no son origen sino condición, no son un pasado a preservar sino ese no-tiempo que hace posible cada fotografía y que cada fotografía encauza al ritmo de la historia. (30)

Uno de los objetivos que expone Albertina Carri como motor del film es explorar la tenue frontera entre la representación y la sustitución componer una película que indague en las fronteras entre la Albertina Carri en *Los rubios. Cartografía de una película*:

Considero que esta línea narrativa permite varias libertades estilísticas: hacer evidente la imposibilidad de narrar desde una primera persona y el necesario desdoblamiento de la directora en la actriz para poder ponerse delante de la cámara; hablar de los mecanismos falsos en el documental; de lo imposible que es presentar, a fin y al cabo, ‘documentos’ sobre gente que no está; de lo necesaria e insoslayable que es la ficción en cualquier relato. (26)

¿Cuáles son las capas de ficción que se esconden en la toma de fotografías? Descontando el uso de procedimientos de técnicos de intervención posterior sobre las imágenes, la ficción es –lo sabemos– el encuadre, el recorte, el foco en un detalle que niega y quita de la visión el resto. *Los rubios* expresa una retórica de la imagen que es paralela y superpuesta al resto de las elecciones formales, estéticas y políticas de la directora: elige contar una historia en hilachas, armar un telar de sentidos simultáneos a partir de una materialidad común: una foto dentro de otra foto y en ese hiato la afección del roce y del tiempo en común.

En definitiva, el procedimiento de sacarle fotos a las fotos actualiza la dimensión performática de la película: se hacen cosas a la vez que se produce el filme; el trabajo de la memoria es accional, y como señala Albertina Carri, al tiempo que recuerda, olvida; al tiempo que exhibe, expone la imposibilidad de mostrar; al tiempo que señala la presencia, grita la ausencia. He aquí algunas de las paradojas que se exponen en la acción de *sacarle fotos a las fotografías*.

Obras citadas

- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue, 2009.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido y prologado por Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía.” *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1972, pp. 61-86.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Blejmar, Jordana (ed.). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Librería, 2013.
- _____. *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Macmillan, 2016a.
- _____. “Imagen momia e imagen ruina. La mise-en-film de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina.” *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 8, 2016b, pp. 255-273.
- Cadava, Eduardo y Paola Cortes Rocca. “Notas sobre el amor y la fotografía.” *Papel Alpha*, n.º 8, 2010, pp. 27-65.
- Carri, Albertina. *Los rubios* (documental, 89 min.). Argentina-USA: A. Carri y B. Ellsworth. Dirección y guion: Albertina Carri. Montaje: Alejandra Almirón. Fotografía: Carmen Torres y Albertina Carri. Sonido: Jéscica Suárez. Actúa: Analía Couceyro, 2003.
- _____. *Los rubios: cartografía de una película*. Ediciones discusión, Gráficas Especiales, 2007.
- Cortes Rocca, Paola. “La condición de las imágenes. Las ‘proto-fotografías’ de Oscar Muñoz. La fotografía antes y después de las imágenes.” *Otra parte*, n.º 28, 2013, pp. 32-38.
- _____. “El tiempo de las cosas. Sobre *La Ausencia* de Santiago Porter.” *Estudios de Teoría Literaria*, n.º 8, 2015, pp. 23-34.
- Da Silva Catela, Ludmila. “‘Revelar el horror’. Fotografía y memoria frente a la desaparición de personas.” *Domeyko. Sociedad y Equidad*, 2011.
- De Hauwere, Katrien. “Fotografía y memoria en el documental subjetivo de la segunda generación.” *Revista Cine Documental*, n.º 5, 2012, s/p., http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_02.html.
- Fortuny, Natalia. “Apuntes fotográficos de posdictadura.” *E-misférica* 7.2, 2011, s/p., <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-72/fortuny>.
- _____. *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa, 2014.
- _____. “Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer.” *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n.º 1, 2014, pp. 14-27.
- Foucault, Michel. “La vida de los hombres infames.” *La vida de los hombres infames*, traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez Uría Caronte, 1996, pp. 121-138.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Traducido por Tola Pizarro, Caja Negra, 2014.
- Longoni, Ana. “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos.” *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, compilado por Emilio Crenzel, Biblos, 2010, pp. 35-57.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Moreno, María. “Esa rubia debilidad.” Entrevista a Albertina Carri. *Radar, Página/12*, 19 de octubre de 2003, p. 1.

- _____ “El libro de ésta.” Entrevista a Albertina Carri. *Las 12, Página/12*, 23 de marzo de 2007, p. 1.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Traducido por Matthew Gajdowski, Prometeo, 2011.
- Richard, Nelly. “Imagen-recuerdo y borraduras.” *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio, 2006, pp. 165-172.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Traducido por Carlos Gardini, Debolsillo, 2012.