

Saber entre alegría y tristeza*

Alejandra Antuña

Como lo venimos trabajando en este seminario, Lacan pasa a lo largo de su enseñanza de las pasiones del ser a las pasiones del alma. Sabemos que el primer Lacan hace girar toda experiencia humana, y en particular la experiencia analítica, alrededor de la falta en ser del sujeto. Ese sujeto, definido por su falta en ser, irá a buscar en el Otro lo que le falta y las pasiones –en el doble sentido de la palabra, como anhelo vehemente y como *pathos*– son una manifestación de esto. A las pasiones clásicas del amor y el odio, Lacan le agrega en este momento de su enseñanza la ignorancia. Dirá en el *Seminario 1*, que aquel que se compromete en la búsqueda de la verdad, de “su” verdad –como ocurre en la entrada de un análisis– se sitúa en la dimensión de la ignorancia.¹ Sabemos cuál es el destino de esta búsqueda en un análisis. Por un lado, habrá cierta *hystorización* para el sujeto. Por otro lado, se hará la experiencia de que la verdad no puede ser más que mentirosa y que, por lo tanto, esa verdad última no puede ser alcanzada. También se hará la experiencia de que la relación que el sujeto tiene al significante no se sostiene solo por el sentido sino que a través de este lo que hay es fundamentalmente una relación de goce. Es de esperar entonces que en un análisis se produzca el pasaje de la verdad al saber, de la impotencia ligada a la verdad a toparse con la imposibilidad de recubrir desde lo simbólico lo real. Llegado a este punto de imposibilidad, lo que queda entonces es intentar decir lo que no se puede decir, que no podrá hacerse de otra manera más que por aproximación, por rodeos, a través de invenciones, que bordearán lo que ha sido lo traumático para cada uno. Lacan definió a esto como una ética: la ética del bien decir, lo cual quiere decir no solo que los sujetos podrán consentir a ella o no sino que de lo que se trata es de un deber o de una falta en el sentido moral. De esta ética del bien decir, que da cuenta de la relación que el ser hablante establece con el saber, Lacan despejó estas dos pasiones que nos presentaba Blanca: la tristeza y el gay saber, no ya como pasiones en relación al Otro sino como pasiones del alma.

La ética del bien decir es la que corresponde a la experiencia analítica y está en juego desde el inicio de la misma; es a lo que se compromete el analizante, lo sepa o no y por más situado que esté en la ignorancia. Pero es también la que está en juego en ciertas producciones artísticas.

Voy a tomar como ejemplo la película *Cuaterros*² de Albertina Carri que se estrenó este año. Para conocer la historia de Albertina Carri es necesario remitirse a otra película suya que hace serie con esta: *Los rubios* (2003).³ Nos decía Albertina, en la entrevista que le hicimos con Analía Domínguez Neira, publicada en este número de la revista *Enlaces*, que en la última escena de esta película estaba el germen de lo que sería, casi doce años más tarde, *Cuaterros*.

Albertina es hija de Roberto Carri, sociólogo y autor de varios libros, entre ellos, *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*,⁴ y de Ana María Caruso, ambos militantes de Montoneros, secuestrados por un grupo de tareas en el año 1977, cuando Albertina –la menor de tres hermanas– tenía tan solo 3 años. A fines de ese mismo año, las cartas que enviaban sus padres dejaron de llegar sin que se supiera nada más de ellos.

El cine de Albertina Carri es complejo. En ambas películas hay una mezcla de géneros y un uso poco convencional de recursos clásicos como el documental, por ejemplo. Pero, por sobre todo, se muestra en ambas películas cómo las mismas se fueron construyendo y cómo esa construcción forma parte de la película misma, lo que a veces se simplifica llamándolo “el cine dentro del cine”.

En *Los rubios* se despliegan distintos recursos: la ficción (la película comienza con una actriz presentándose y diciendo que hará de Albertina Carri, por momentos se ve a la directora dándole instrucciones a esta actriz que hace de ella), la animación con muñecos playmobils, entrevistas a compañeros de militancia de sus padres, la charla con vecinos que conocieron a sus padres y que estuvieron en el momento del secuestro, el recorrido por el campo de concentración donde estuvieron detenidos, etcétera, además de las charlas que mantienen los integrantes del equipo de filmación sobre la realización de la película.

La película muestra aparentemente el intento de reconstrucción de la memoria y de la búsqueda de verdad sobre sus padres, pero en ese movimiento no hace más que poner en cuestión esos términos, memoria y verdad, y demostrar que tal empresa choca con una imposibilidad. Toda una irreverencia para una hija de desaparecidos. “Construirse a sí misma sin aquella figura que dio comienzo a mi existencia se convierte en una obsesión no siempre muy acorde a la propia cotidianeidad, no muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”, le hace decir Albertina a la actriz que la representa. “¿Qué es la memoria, qué es el recuerdo?”, se pregunta en otro tramo, “¿lo que recuerdo es lo que sucedió o lo que me dijeron que sucedió?” También le hace decir a la protagonista que ante cualquier intento que hace de acercarse a la verdad, lo que le sucede es estar alejándose de ella.

En una entrevista que le hace María Moreno en octubre de 2003, publicada en el suplemento *Radar* de *Página 12*, dice que solo pudo realizar la película cuando se dio cuenta de que trataría sobre “la ficción de la memoria” y no sobre su vida o la de sus padres y que, por otra parte, “quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprehensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder. A los ausentes los dejo ausentes”.⁵

¿Qué hacer con esas ausencias, con esa historia de vida? El final de la película encierra una respuesta: se ve a ella y a sus compañeros de filmación poniéndose unas pelucas rubias y alejándose mientras suena una canción de Charly García: “Puedo ver y decir/ Puedo ver y decir y sentir/ Algo ha cambiado/ Para mí no es extraño/ Yo no voy a correr/ Yo no voy a correr ni a escapar/ De mi destino...”.⁶ Por lo general, este final fue leído en las críticas de aquel momento como que encontró en su equipo de filmación una familia sustituta. Para mí de lo que se trata allí, en ese final que muestra cierta diversión y alegría, en el que se pone una peluca rubia, insignia de sus padres desaparecidos –“los rubios” es el modo como son nombrados por los vecinos de ellos en el momento de su secuestro–, es que la manera que encontró de tratar tal “destino” es haciendo cine, o sea una respuesta por la vía del bien-decir y del gay saber.

Doce años después, *Cuaterros*. Una película aun más compleja en lo estilístico que *Los rubios*. También más difícil de ver y de seguir. Esta vez no hay actores, en su

lugar hay una profusión de imágenes todas extraídas de archivos fílmicos, imágenes de la década del 70, recortes de entrevistas, testimonios, noticieros, también hay imágenes de algunas viejas películas o documentales. La pantalla se parte en tres, cuatro o hasta en cinco imágenes simultáneas, dando la impresión de estar asistiendo a una gran videoinstalación. Mientras tanto, la voz en *off* de Albertina Carri con un texto por momentos vertiginoso. Este montaje produce cierto efecto en el espectador de no poder captarlo todo, imposible que el espectador no piense que en determinado momento perdió el hilo de la cuestión.

La película cuenta los avatares de una película que Albertina quiso realizar y no pudo. Su padre había escrito un libro sobre Isidro Velázquez, un chaqueño que fue en la década del 60 el último bandido rural que hizo leyenda. Para algunos considerado como un simple bandido, para otros admirado porque denunciaba con su accionar un orden social injusto. Traicionado por una mujer, es asesinado por la policía junto a su compañero Gauna. Albertina comienza su investigación sobre Velázquez, le llega el rumor que un compañero de su padre hizo una película sobre el bandido, va tras ella, no la encuentra; va detrás de otros proyectos sobre Velázquez que también resultan infructuosos. Su investigación le lleva años y mientras tanto ha formado una familia, tiene un hijo. Se pregunta qué le podrá transmitir, cuál es el legado que le ha dejado su padre. Lo busca en la vida de Isidro Velázquez: ¿será esa “receta romántica de resistencia”, “esa supervivencia frente a un sistema que no nos reconoce, que no nos entiende y nosotros tampoco a él”? Encuentra en su investigación que el policía que intervino en la muerte de Velázquez en 1968 es el mismo que actuó en la masacre de Margarita Belén, en el Chaco, en 1976. “Tengo un camión de muertos encima”, le dice a un amigo.

En determinado momento de este proceso, Albertina se encuentra mirando una y otra vez archivos fílmicos de los 70, en particular de tomas de facultades. De repente, con gran emoción se pregunta qué hace mirando esos archivos si ella está investigando sobre la vida del bandido. La obviedad de la respuesta no se hace esperar: no se trata de Isidro Velázquez, no se trata de la búsqueda de un padre muerto, lo que intenta encontrar allí es un padre vivo, “busco su cuerpo en movimiento”, “busco a mi madre... necesito verla”. Pero ellos no aparecen en las imágenes.”Dejo de buscar porque para sobrevivir también hay que olvidar” pero inmediatamente agrega “las imágenes no están, los cuerpos no aparecen, el juicio no llega y no logro olvidar”. Pero, una vez que pudo pensar en su padre vivo, la pregunta insistente por cuál es su legado encuentra otra respuesta: “se trata de la obra como inmanencia de la vida, de la vida de la que surgirán todas las cosas, incluso la muerte, y con ella el cine”.

* Trabajo presentado en el Seminario *Enlaces* 2017 “Pasiones familiares”. Clase “Saber entre alegría y tristeza”, 5 de junio de 2017.

¹ Lacan, J., El seminario, Libro 1, Los escritos técnicos de Freud, Paidós, Bs. As., 1984, p. 404.

² *Cuatreros*, Albertina Carri, Argentina, 2016.

³ *Los rubios*, Albertina Carri, Argentina, 2003.

⁴ Carri, R., *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*, Colihue, Bs. As., 2001.

⁵ Moreno, M., “Esa rubia debilidad”, Entrevista a Albertina Carri, suplemento *Radar*, *Página 12*, 19 de octubre de 2003.

⁶ García Ch., “Influencia”, *Influencia*, 2002.