



# MISTRAL

Journal of Latin American Women's  
Intellectual & Cultural History

---

## Albertina Carri: Remontar el archivo para una memoria desviada sobre el pasado reciente

Pablo Boido, Universidad de Buenos Aires, Argentina

To cite this article: Pablo Boido. 2023. "Albertina Carri: Remontar el archivo para una memoria desviada sobre el pasado reciente" *Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History* 3 (1): 69-85, <https://doi.org/10.21827/mistral.3.41201>

**Resumen:** En el presente trabajo analizo un corpus de obras de la realizadora argentina Albertina Carri. Propongo poner en diálogo su último largometraje documental *Cuaterros* (2016) junto a la pieza *Punto Impropio* (2020) y *Restos* (2010) con la lectura performática titulada *El affaire Velázquez* (2013) y la instalación *Investigación del cuarterismo* (2015). Estas realizaciones están construidas a partir de documentos tomados de distintos acervos. Pueden entenderse como un diálogo en ausencia que la directora intenta con su padre-madre desaparecidos por la última dictadura cívico-militar. Estas propuestas, además, son un intento de repensar la herencia o legado de sus progenitores partiendo desde los despojos. Allí asoma una forma de montaje desviado sobre los archivos construyendo otro tipo de narrativas intermediales que proponen repensar los vínculos íntimos y familiares.

**Palabras claves:** Archivo; Instalaciones; Políticas de la memoria; Posdictadura; Autobiografía; Documental; Albertina Carri

**Abstract:** This paper analyses a corpus of works by Argentine filmmaker Albertina Carri. I propose to put into dialogue her latest documentary *Cuaterros* (2016) together with the piece *Punto Impropio* (2020) and *Restos* (2010) using the performative lecture *El affaire Velázquez* (2013) and the installation *Investigación del cuarterismo* (2015). These works are constructed from documents taken from different collections. They can be understood as a dialogue in absence that the director attempts with her parents, who were disappeared during the last civil-military dictatorship in Argentina. These proposals are also attempts to rethink the inheritance or legacy of her parents based on the remains. Somehow, there emerges a form of deflected montage on the archives, constructing another type of intermedial narrative that proposes to rethink intimate and family ties.

**Key Words:** Archive; Installations; Politics of memory; Post-dictatorship; Autobiography; Documentary; Albertina Carri

**Albertina Carri:**  
**Remontar el archivo para una memoria desviada sobre el pasado reciente**

Pablo Boido, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Las historias del feminismo y el movimiento queer pueden leerse como historias de personas que estuvieron dispuestas a correr el riesgo de las consecuencias de la desviación.

(Ahmed 2021, 198)

**Hacia una escritura medial desviada, una primera hipótesis**

Al menos hace dos décadas que la artista argentina Albertina Carri es objeto de análisis de la crítica y teoría del cine. Sus producciones han logrado trascender el ámbito artístico y son objeto de debates en el campo de las políticas de las memorias y de los estudios de género. Sus realizaciones parten de una aguda reflexión sobre la noción de archivo y son elaboradas a partir de documentos extraídos de distintos acervos públicos y privados. En este sentido, las obras que analizo en este trabajo, se pueden enmarcar como un ejercicio de memoria donde la directora intenta un diálogo en ausencia con su padre–madre desaparecidos por la última dictadura cívico-militar. Y, en esta misma línea, son un intento de repensar la herencia o legado de sus progenitores partiendo desde los despojos. En síntesis, la hipótesis que guía este trabajo es que en sus producciones asoma una forma de montaje desviado sobre los archivos. Allí se va construyendo otro tipo de narrativas intermediales que proponen repensar los vínculos íntimos y familiares. A lo largo del texto expongo este tipo de planteamiento bifronte que articula una experimentación sobre el soporte medial con una reflexión profunda sobre su identidad sexo-disidente.

En sus inicios la realizadora tuvo un temprano reconocimiento a partir de su largometraje *Los rubios* (2003), este ha partido de un lugar disruptivo, pero hoy, con el paso del tiempo, atesora un reconocimiento extendido y se la señala como una de las responsables de la renovación del documental contemporáneo en Argentina (Pinto & Vizzolini 2023). El estreno de este film convocó a numerosos intelectuales a polemizar alrededor del abordaje que éste proponía para relatar el periodo de posdictadura y el de la última dictadura cívico–militar en Argentina (1976-1983). En este sentido la propuesta de trabajo de este texto parte retomando los aportes teóricos más significativos que se han realizado sobre esta artista. Aquí propongo continuar a distintos ensayistas destacados que han escrito sobre su obra –principalmente tomando el problema del pasado reciente– como Gonzalo Aguilar (2020), Ana Amado (2016), Leonor Arfuch (2018), Pablo Piedras (2014), Beatriz Sarlo (2007), entre otros. A partir de una lectura propia de los mismos voy a avanzar un paso más para sistematizar la poética de Carri. Para esto voy a erigir un corpus unitario de piezas que versan alrededor de lo que denomino el problema de la “memoria”. En este sentido pongo en serie parte de las instalaciones presentadas en dos exposiciones: *Operación Fracaso y el sonido recobrado* (2015) junto a *Cine puro* (2022), la lectura performática titulada *El affaire Velázquez* (2013) y el documental *Cuatreros* (2016). Además, aparecerán mencionadas –en menor proporción– la novela *Lo que aprendí de las bestias* (2021) y *Los rubios* (2003). Sostengo que las mismas conforman un programa de trabajo donde se despliega una poética de archivo singular basada en el remontaje. Esta operación formal se constituye en el uso de documentos que se desplazan desde distintos

acervos (institucionales, íntimos, híbridos) y a su vez se desplazan entre imágenes (Bellour 2009).

A partir de un análisis detallado de cada obra, se puede apreciar la operación y traspaso de materiales filmicos y audiovisuales que van de un soporte medial hacia otro. Las obras antes mencionadas abarcan distintos formatos que van desde el film documental, la escritura autobiográfica, el trabajo instalativo, la lectura performática y son parte de un mismo proyecto que se retroalimenta en una búsqueda intermedial. Esta acción es posible gracias a las reconversiones de los archivos que se ven reinterpretados bajo cada nuevo emplazamiento, como el paso de la instalación a la sala de cine, o de la *performance* a la instalación. Este gesto creativo es lo que denomino un remontaje “desviado” o “de desvío”. Este concepto tiene más de una capa y se le añade otro eje fundamental para entender el programa de Carri: su lectura de los documentos desde una perspectiva *queer* (Butler 2002). Utilizo la palabra desviado justamente porque se vincula con esta otra mirada. Antes de que la palabra *queer* hiciera referencia a una particular práctica de activismo y luego a un campo de estudio asociado a una política emancipadora era utilizada peyorativamente para denominar a las disidencias sexuales. Su traducción literal “raro” se utilizaba en defensa de un esquema sexo-normativo y afirmaba que representaba lo desviado frente a lo recto, lo *straight*. Por eso el desvío también evoca una particular forma de pensar la historia y las narrativas biográficas desde una óptica *queer* que no siguen el cronotopo heteronormativo. En sus trabajos Carri nos plantea un tiempo no lineal (Saporosi 2017) otras formas de pensar el vínculo hereditario y la familia, el trauma, la política de la identidad (Preciado 2019) y la intimidad que son puestos en escena críticamente abriendo un mundo donde otras formas de afección son posibles.

### **Políticas de la memoria, autobiografía y transformaciones en el documental**

La voz de Carri se expande en el ágora pública de la galería, la sala de cine tradicional y no se detiene incluso recurriendo a espacios virtuales como *YouTube* cuando la pandemia limitó el encuentro físico.<sup>1</sup> Es por esto que propongo reconstruir el contexto con el que dialogan los trabajos seleccionados, desde campos que atraviesan el cine documental hacia el arte contemporáneo y al revés. En esta línea y siguiendo los planteamientos de Jorge La Ferla, podemos coincidir cuando afirma que actualmente: “El cine mantiene una notable presencia en los espacios del arte contemporáneo. La categoría cine expandido, anunciado hace más de medio siglo, se vincula a una concepción más amplia del mismo arte” (2020, 7). Es en este campo expandido que se erige el teatro de maniobras que propone Carri. Estas prácticas son sintomáticas de una época particular de formatos mediales híbridos (Rajewsky 2020). Esto se refleja ejemplarmente en las piezas abordadas, ya que pasaron por distintas instancias en su composición y cada una permanece como una huella de capa geológica dejando rastros de los medios utilizados en cada ocasión. En un inicio, *Punto Impropio* fue exhibida como parte de la instalación *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* (2015) en la sala PAyS del Parque de la Memoria.<sup>2</sup> Luego fue reeditada en formato monocanal y estrenada online el 11 de abril de

---

<sup>1</sup> Para más información se puede acceder a la entrevista publicada por el periódico *Página12*. Allí la directora analiza el proceso de trabajo para reversionar su pieza *Punto Impropio* y la decisión de exponerla virtualmente. Juan Pablo Cinelli, “Albertina Carri: ‘Estas cartas se pueden leer como un tratado sobre la pasión de vivir.’” *Página12*, 11 de abril de 2020.

<sup>2</sup> La sala PAyS (Presentes Ahora y Siempre) forma parte del Parque de la Memoria Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado ubicado en la rivera norte de la ciudad de Buenos Aires. El mismo fue creado en 1998 y es gestionado conjuntamente entre representantes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires además de distintos organismos de derechos humanos. Además del parque escultórico allí se radica un archivo digital, un programa educativo y un importante espacio expositivo dedicado a vincular el arte contemporáneo con el trabajo de memoria alrededor de la última dictadura cívico-militar. Este proyecto estético actualmente tiene como referente a la

2020 como parte del programa del Museo en Casa, en el canal *YouTube* de dicha institución. Recientemente fue modificada e instalada en una nueva exposición: *Cine Puro* en la Galería de la DAAD en Berlín (Fig. 1) presentada en febrero del 2022. En tanto que el largometraje *Cuatreros* puede pensarse como la continuación de la pieza *Investigación del cuatreroismo* que integró la exposición de la artista en el Parque de la Memoria en formato instalativo.



Fig. 1. Registro de la exhibición *Cine puro* de la galería DAAD Berlín. Derechos concedidos por la artista.

Los trabajos seleccionados versan sobre un período histórico específico y en su aproximación se pueden ver las marcas particulares que establece la autora con estos años. Al respecto, Ana Amado señala que: “Desde *Los rubios* es evidente que Albertina Carri particularmente, se resiste a adherir a las premisas fundacionales sobre el pasado. Más bien rehúye a fetichizar las fuentes sobre ese pasado y producir narrativas que establezcan continuidades” (Amado 2016, s/p). Siguiendo este razonamiento, me es posible afirmar que estos artefactos poéticos presentan un largo proceso de reescritura a partir de los documentos íntimos en pos de crear nuevos textos (Aguilar 2006; Andermann 2018; Selimović 2018). En el caso de *Punto Impropio* el puntapié inicial de la pieza fue tomar las cartas que su madre le escribió a Albertina y sus hermanas desde el cautiverio que sufrió al ser secuestrada por un comando militar. Estas misivas íntimas, urgentes, son elaboradas sistemáticamente por su madre hasta los últimos días previos a su asesinato. Las mismas son editadas y grabadas por la artista para luego reproducirse sonoramente. Allí se recrea nuevamente el tema ya abordado en *Los rubios*: la escena del secuestro de sus padres de la cual ella es testigo a los tres años de edad.

En su reciente novela *Lo que aprendí de las bestias*, la autora vuelve una vez más sobre ese hecho, en esta ocasión lo convierte en un asesinato en su propia casa recreándolo libremente: “Después vimos los cuerpos saltando por el impacto de las balas. Después, o antes, no lo sé. La cronología ya había sido destruida. Treinta tipos con uniformes de distintas fuerzas armadas empuñando armas dentro de una casa perturban cualquier temporalidad.” (Carri 2021,

---

curadora argentina Florencia Battiti quien fue la encargada de comisariar el proyecto presentado allí por Albertina Carri entre otras destacadas artistas nacionales e internacionales.

16). Cabe aclarar que Roberto Carri y Ana María Caruso se encuentran desaparecidos hasta el día de hoy. Los testimonios de sobrevivientes afirman que permanecieron en el centro de detención clandestino denominado “Sheraton” en la provincia de Buenos Aires donde también se encontraban Pablo Szir, Héctor Oesterheld, entre otros reconocidos militantes de la organización política revolucionaria Montoneros.

Por otro lado, el documental de ensayo *Cuaterros* se focaliza principalmente en el legado del padre de la artista, reconocido como un destacado sociólogo, también funciona como un intento de rastrear el trabajo teórico que este realizó problematizando el fenómeno de la violencia rural en el Chaco. Inicialmente la investigación de Roberto Carri se centró en Isidro Velázquez un campesino rebelde que desafió a las autoridades públicas de ese entonces. Para contextualizar la historia de esta enigmática figura insumisa hay que situarse en el Chaco campestre de la década del 60 y ubicarse en un territorio muy alejado de los centros de poder. Este espacio geográfico generalmente fue leído por las clases dominantes porteñas como un espacio habitado por “salvajes” y distintos tipos de delincuentes. Estos discursos encarnaban la tradición colonial sobre un extenso territorio que sufrió todo tipo de expoliaciones y permanecía signado aún en el siglo XX por una fuerte desigualdad social. A diferencia de otras partes del país, especialmente los centros urbanos donde la clase trabajadora era industrial, sus principales pobladores eran campesinos que trabajan para empresas extranjeras. Volviendo al personaje en cuestión, cabe aclarar que no fue hasta 1961 que éste tomó extrema notoriedad cuando logró escapar de la cárcel. Este había caído preso luego de realizar una serie de acciones que lo convirtieron en un Robin Hood local ya que ayudaba a los más necesitados a partir de socializar los botines de sus robos. Su vida clandestina en el monte le permitió permanecer por fuera del alcance de la policía local. Más tarde con el apoyo de las fuerzas represivas nacionales se dio inicio a una enorme persecución. Esta termina en 1967 con su asesinato y el de su compañero Gauna, posteriormente sus cuerpos fueron expuestos en la plaza central de la ciudad como parte de un castigo ejemplificador. A partir de ese momento su leyenda no cesó de crecer y mediante un proceso de mitificación se convirtió en un santo popular venerado hasta el día de hoy (Barrios y Giordano 2018, 1).

La historia de la persecución policial sobre Velázquez y Gauna ocupa un lugar central en *Cuaterros* y también en la instalación previa *Operación Fracaso y el sonido recobrado*, de hecho, este título alude directamente al modo crítico que en un momento la prensa chaqueña denominó a la fallida búsqueda por parte de los policías sobre estos dos “bandidos rurales”. Sin embargo y en un sentido más amplio, en ambos trabajos se puede observar que las peripecias y recuerdos sobre la historia de estos personajes funcionan como una trama al servicio de la reflexión alrededor de los mecanismos de la memoria, incluso como afirma Gonzalo Aguilar: “Operación Fracaso no nos entrega una metáfora de la memoria, sino su materialización” (2020, 57). Con otras palabras, también esto es advertido por Horacio González en el prólogo de la edición de las obras completas del sociólogo desaparecido. Allí González intenta una reflexión sobre el valor del gesto de Carri al incorporar la investigación sobre Velázquez que había realizado su padre en *Los rubios*, en este sentido el sociólogo agrega:

[...] me parece sumamente interesante que la hija menor, Albertina, haya tomado a su cargo y trasladado al cine; no a las ciencias sociales, al cine, dado que siempre hay un parentesco inevitable entre el cine y las ciencias sociales pero con una capacidad de reproducción, sin duda, mucho mayor, del dilema del tiempo, pues este dilema forma la base esencial de la experiencia del cine, y sin duda no tanto de la sociología. La memoria del padre es invocada, pero a través de un problema general en relación a cómo recordar [...] Esta memoria ha quedado entonces a cargo del cine, no porque

haya una película sobre Carri, sino porque es una directora de cine que ha problematizado su propia situación. Y directora de cine es la que se hace cargo de preguntarse qué queda de la memoria, sobre todo cuando tiene una relación filial. Entonces, qué recordar y cómo recordar, y sobre todo cómo recordar lo indecible.

(Carri 2015, 13–14)

De este modo se puede concluir en que ya no se trata tanto de dar cuenta o testimoniar únicamente sobre un pasado traumático sino de ofrecer una reflexión sobre las formas y la lógica que articulan los relatos memoriales sobre aquellos años. En este sentido y situándose en el campo local, algunos teóricos destacan que existe una poética compartida entre “hijxs”, una comunidad que excede los límites estancos de las artes como disciplinas escindidas entre sí, así como los límites entre lo público y lo privado (Biblioteca Nacional Mariano Moreno 2021, 9–17).

En la poética de esta generación de artistas se puede observar una dialéctica entre las transformaciones en las políticas de la memoria entre los finales de la década del 90 e inicio del 2000, y el campo de las artes. Esto es particularmente claro en las producciones filmicas ligadas al documental autobiográfico que comienza una transformación sostenida alrededor de esos años:

Un conjunto de films surgidos desde el año 2000 expresan un cambio de paradigma epistémico en los sistemas explicativos del documental respecto al mundo histórico. Este cambio se asienta en la reflexión sobre los elementos formales y los modos de organizar el discurso y en la acentuada presencia de la performatividad como instancia mediadora entre el texto filmico y el referente. En el seno de la producción documental, parece manifestarse cierto agotamiento de los relatos totalizantes sobre el pasado histórico, reforzándose paralelamente la dimensión de la experiencia subjetiva de sus protagonistas.

(Piedras 2014, 164)

En este sentido, según Pablo Piedras, estos trabajos no mantienen el vínculo hasta entonces estable entre género documental y representación del mundo histórico; por el contrario, esas voces pretenden conmover una mirada totalizadora sobre el pasado, apelando primordialmente al testimonio personal. Hoy, transcurrido ya un tiempo desde los primeros largometrajes, este formato se ha impuesto preferencialmente a partir de su capacidad para dar cuenta de sucesos tan complejos y traumáticos. Algo ya mencionado en distintas investigaciones es la pluralidad de producciones que se ubican en los bordes y límites de cada disciplina. Una diversidad de abordajes que van desde el cine documental hasta la literatura o las artes escénicas. En un movimiento paradójico, esa voz generacional, parece estar anclada en el testimonio autobiográfico pero también en los cuestionamientos sobre los límites sobre esa práctica. Aquí coinciden los sucesivos giros: subjetivo (Sarlo 2007), autobiográfico (Arfuch 2018), de archivo (Foster 2004), entre otros. En el desarrollo artístico de Carri se puede ver la intersección que hay entre las transformaciones del orden de lo memorial como también las del arte contemporáneo.

Autoras como Leonor Arfuch y Beatriz Sarlo han abordado este fenómeno que puede ser pensado cómo un giro epistémico dónde se le da mayor relevancia al testimonio. Esta transformación, que se inicia en los estudios alrededor de las víctimas de la Shoá en Europa,

en el Cono Sur adquiere sus propias características y se enfoca en comprender el lugar de los y las sobrevivientes luego de largos procesos dictatoriales iniciados en la década del 70. En este contexto surge la necesidad de discutir el cómo dar cuenta sobre el *horror*, allí los testimonios de las víctimas directas han tomado un lugar relevante para reconstruir la historia silenciada y reprimida. Sin embargo, Sarlo insiste, críticamente, en proponer que estas no sean las únicas vías de acceso para el estudio sobre esos sucesos y enfatiza que estamos frente a un debate que aún no está saldado. Este auge testimonial impacta de un modo singular en el cine documental e invita a otras formas de acercamiento a los escasos documentos de la represión<sup>3</sup> como también a la voz de quienes sufrieron la dictadura en carne propia. Al respecto Arfuch sostiene:

Allí, en la dificultad de traer al lenguaje vivencias dolorosas que están quizá semiocultas en la rutina de los días, en el desafío que supone volver a decir, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hacer volver a vivir, se juega no solamente la puesta en forma –y en sentido– de la historia personal sino también su dimensión terapéutica –la necesidad del decir, la narración como trabajo de duelo– y ética, por cuanto restaura el circuito de la interlocución quizá silenciado y permite asumir la escucha con toda su carga significativa en términos de responsabilidad por el otro.

(2018, 68)

Estos testimonios precisan de un espacio común para ser oídos, y en su insistencia por ser escuchados plantean la restauración de los lazos solidarios para un apoyo mutuo que ejerza algún tipo de amparo ante tanto dolor. Esta red es justamente la que sostiene un lugar posible para que se sostengan las piezas producidas por Carri. En ese entramado social se ancla un trinomio que se articula mediante los cambios en torno a las disputas por el pasado reciente, las transformaciones en el campo artístico y en el cine en particular donde se renueva formalmente el género documental. A su vez, en un sentido más amplio, es posible identificar cómo la sociedad se ve atravesada por la mayor presencia de las narrativas del yo (Arfuch 2018). Más adelante también sumaré a este diálogo, a partir de los elementos narrativos de las obras más recientes de la directora, las políticas de género y los planteamientos desde una óptica *queer* y/o disidente que asoma claramente cuando se enfoca en los vínculos filiales.

### **Del *El affaire Velázquez* a *Cuaterros*: un proyecto en metamorfosis**

En este apartado me voy a centrar en la genealogía que tuvo (y tiene) el largometraje *Cuaterros*, para esta tarea es necesario tener en cuenta algunas consideraciones que refieren a las búsquedas programáticas de la artista. Una de estas es su insistencia sobre algunos tópicos y también su perseverancia sobre ciertos procedimientos formales principalmente intermediales. Cómo puntapié inicial de este proceso se puede tomar la concreción de su conferencia performática titulada *El affaire Velázquez* (Fig. 2) presentada en el ciclo *Mis documentos*, comisariado por Lola Arias en la ciudad de Buenos Aires en 2013.

---

<sup>3</sup> Cabe aclarar que a pesar de las distintas instancias judiciales que han logrado abordar los casos de detención y desaparición sistemática en el período que comprende a la última dictadura cívico-militar argentina, aún no se logra acceder a los registros oficiales de aquella época y se sigue reclamando por la apertura total de los archivos que poseen distintos organismos estatales, especialmente los militares.



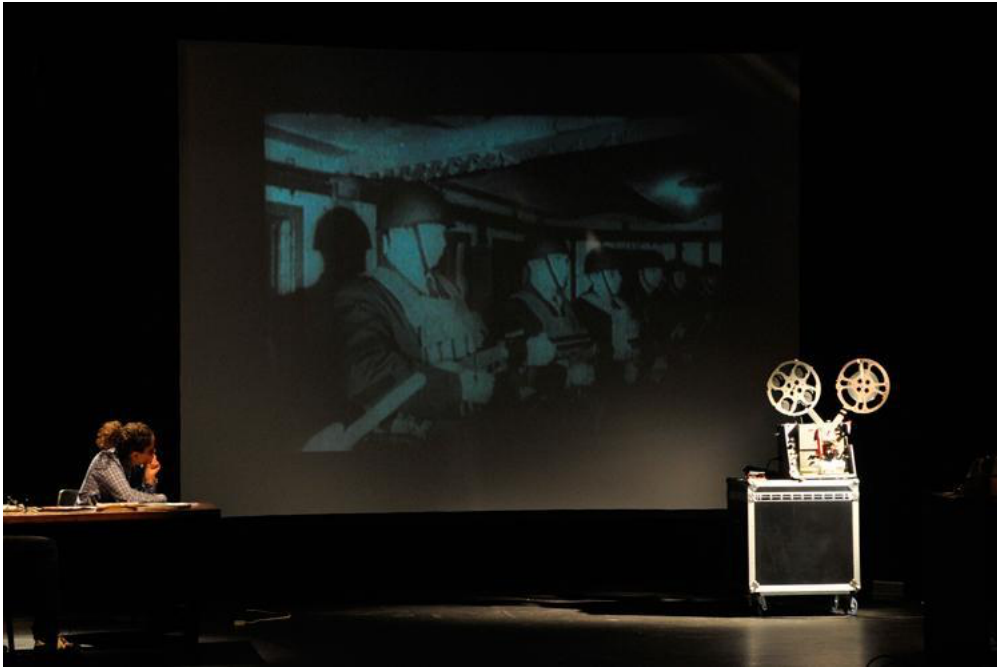


Fig. 2. Registro de *El affaire Velázquez* presentado en el ciclo “Mis documentos” curado por Lola Arias. Derechos concedidos por la artista.

En esa ocasión salió a la luz un largo proceso de investigación que la cineasta venía llevando alrededor de la figura ya mencionada. Ese personaje funcionaba como recurso retórico para poder dialogar con el trabajo de su padre y a su vez con su propio trabajo e identidad como cineasta. La conferencia giraba alrededor de la imposibilidad de realizar una película sobre este protagonista y rastreaba los muchos intentos fallidos emprendidos por diversos cineastas. Este recurso da pie para una puesta en escena autoconsciente sobre el proceso de desarrollo de un film. De este modo se relatan los pasos y los retrocesos en el arduo camino creativo de la autora a la hora de encarar un largometraje. Allí asomaba una primera constante en el trabajo de Carri: su continuo ejercicio de meta reflexión. Esto aplica al modo que utiliza el dispositivo cinematográfico para pensar las imágenes y el aparato cine, como también para pensarse a sí misma como realizadora.

En un reciente artículo, Aguilar ubica el trabajo instalativo de la artista en un contexto más amplio del campo audiovisual y afirma: “Las salas todavía existen, pero no tienen una hegemonía en el mundo del cine. Frente a estas nuevas condiciones, ¿cómo se piensa a sí mismo el cine?” (2020, 52). La respuesta se encuentra en las mismas obras que presento en este escrito. Al respecto, quiero traer aquí la definición propuesta por Érik Bullot en su ensayo “Acerca de la película performativa” para pensar las realizaciones elegidas. Según el autor, muchas *performances* artísticas se proponen hoy reemplazar la película por su enunciación, adoptando la forma de una conferencia ilustrada o de un recital. En lugar de la película, se presentan fragmentos de un film por venir (Bullot 2021, 19). En este sentido, para el autor, el cine ya no podría ser definido por su función tradicional y sostiene que no está determinado por el encuentro con el público en un horario programado para una proyección en una sala oscura compartida, sino que éste hoy se encuentra en expansión o bien se reactualiza por otros medios dando por resultado un efecto de metamorfosis. En su texto propone una definición sobre la película performativa:



Un acontecimiento, único o repetible, que actualiza, mediante una serie de enunciados verbales, sonoros, visuales o corporales emitidos por uno o varios participantes en presencia de un público, una película virtual, por venir, o imaginaria. Situada entre diferentes medios –conferencia, cine, teatro, performance–, la película performativa exagera las potencias de cada uno de ellos gracias a un “desnudamiento del procedimiento”.

(Bulot 2021, 26)

Aún, entendiendo que existen posturas contrapuestas,<sup>4</sup> permítanme abrazar la categoría propuesta por Bulot ya que resulta pertinente a la hora de analizar este fenómeno particular, más allá de si se acuerda con las conclusiones (por momentos totalizantes) de su autor sobre el futuro del cine, debate que se reactualiza cada cierta cantidad de tiempo en la historia. En este caso, me resulta productivo pensar en la enunciación de una película *por venir*. En esta línea, *El affaire Velázquez* fue retomado posteriormente para convertirse en una instalación, mutando una vez más, o siguiendo su porvenir híbrido hasta convertirse en parte esencial de *Cuatreros*. En el film se mantiene algo de su organización, por un lado, una voz en off que presenta ciertas variaciones de su primera escritura y, por el otro, la banda de sonido ambiente, a su vez se dispone en el formato de cinco pantallas para buena parte del largometraje. La preocupación inicial de todo el proyecto está anclada en develar o entender a quien aparece en un inicio como protagonista: Isidro Velázquez. La obsesión de la directora lo lleva a volver una y otra vez sobre este personaje que no tiene una película terminada sobre él. En realidad, parte de la búsqueda también, en modo de excusa, la lleva al director de cine y compañero de su padre Pablo Szir, quién había intentado con un grupo de jóvenes militantes en el año 1971 rodar una película de ficción sobre esta figura y que tomaba cómo base para el guion el trabajo de Roberto Carri *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* editado en 1968. En el artículo “*Los Velázquez de Pablo Szir. El eslabón perdido del cine político-militante argentino*”, un grupo de jóvenes investigadores intentan desentrañar el destino de este film. Finalmente, luego de indagar en archivos y entrevistar a distintos protagonistas de aquella experiencia, concluyen que “la película nunca pudo ser exhibida y tampoco hay un consenso general acerca si pudo concluirse. Circulan versiones enfrentadas respecto al destino del material” (Herrera et al. 2011, 249).

Carri hija ahora intentará reconstruir los hechos y la historia detrás de esa misteriosa película, releyendo a su vez la obra de su padre. Esto la lleva a distintas derivas que son comentadas y funcionan como uno de los principales arcos argumentales en el relato en off que, a diferencia de la instalación, tendrá su propia voz. Un texto que transita entre distintas peripecias y en un largo andar errante que le permite incorporar tramos más autorreflexivos sobre distintas situaciones que aquejan a la protagonista. En cuanto a las imágenes, el principal insumo serán distintos archivos televisivos de los 60 y 70, materiales considerados “archivos menores”. A éstos, también lo acompañan otros fragmentos de propaganda oficial “anti-subversiva” que elaboró la dictadura, allí se escuchan los desconcertantes (o escalofriantes) audios sincronizados de un locutor reclamando tener una actitud alerta frente a posibles desestabilizadores del país. La película pone en escena elementos de distintas procedencias y también de diversas temporalidades ya que, por un lado, tenemos el relato de la voz en off y

---

<sup>4</sup> En este sentido quiero hacer mención, sin profundizar en el largo debate alrededor de este tema, que otros autores tienen posturas distantes sobre las apreciaciones de Bulot sobre estas transformaciones (o no...) en el cinematógrafo. Por ejemplo, Jacques Aumont sentencia que lo sustancial de la experiencia cinematográfica no ha sido modificada. Al respecto, concluye su argumentación con un remate contundente ante la pregunta sobre *Lo que queda del cine* (título del libro): “¿Qué queda del cine? La cuestión se ha vuelto retórica. Queda, muy simplemente, el cine. Y para, el porvenir, todo lo que inventó y encontró, y que proseguirá en otra parte, si es preciso” (Aumont 2020, 95).

por el otro la de las imágenes con sus distintos años de producción. Estas, a su vez, refieren a un tiempo pasado, no siempre preciso, entre la década del sesenta y setenta. Las secuencias aparecen superpuestas en distintos cuadros dentro del cuadro, como distintas pantallas. Este particular formato de composición fue heredado de la pieza instalada. La misma fue concebida a partir de cinco pantallas con sus respectivos proyectores que extendían el formato monocal. El artista Harun Farocki –precursor en el uso del video instalado– define el montaje de estas obras como “blando” y afirma que: “En una proyección doble hay sucesión y simultaneidad. El vínculo con lo previo y lo simultáneo. (...) Si bien yo tenía la impresión de que se podía hacer con un solo canal todo lo que se podía hacer con dos, sin dudas así era más fácil lograr un montaje blando. Más ensayo, menos afirmación, evitar la univocidad de sentido sin perjuicio de la claridad” (Farocki 2013, 111). Este procedimiento es llevado al extremo en un nuevo montaje de distintas secuencias de films y noticieros, algunas que fueron parte de la instalación *Investigación del cuatreroismo*.

El remontaje es la operación que le permite este ejercicio, la propaganda oficial de la dictadura se combina con todo tipo de imágenes publicitarias y films mainstreams de la época. Allí vemos operativos policiales que se alternan con imágenes de manifestaciones populares en las calles. En la secuencia inicial aparece un ruido de máquina de escribir junto a una tipografía que se asemeja al de este aparato. Allí se recrea un imaginario de fichero, o legajo oficial, cuestión que contrasta con la imposibilidad real de acceder a los registros oficiales de la dictadura. Volviendo a esta característica compartida de sublevar el sentido de estos testimonios burocráticos, afirmamos que el documento “administrativo” se vuelve vehículo de un desplazamiento a la escritura y retorna con una carga afectiva. Natalia Taccetta propone que la estrategia de montaje que desarrolla la directora “constituye un dispositivo articulado a base de una descontextualización y una recontextualización que apuntan a una inteligibilidad emocional” (2019, 23). Así cada archivo se enfrenta al otro en sus diversas temporalidades, articulando distintas materialidades sonoras o visuales y se establece una tensión entre el relato encarnado en la voz en off y la continua sucesión de las imágenes en movimiento. Sólo por breves momentos la imagen ilustra algo del texto, pero enseguida huye del sincronismo que proporciona el documental expositivo. A su vez, ya en la primera secuencia, se cita textualmente el libro referido anteriormente:

Desde hace algo más de un año comencé a preocuparme seriamente en el “caso de Isidro Velázquez”. Era la época del Operativo Fracaso, cuando más de ochocientos policías salieron derrotados de la mayor movilización para darles caza. Velázquez y Gauna eran más populares que nadie en la provincia del Chaco, su fama traspasaba las fronteras provinciales y se hablaba de ellos en todo el norte chaqueño hasta el Paraguay. Las razones de la supervivencia estaban –ya en ese momento no tenía ninguna duda– en el apoyo general de las masas rurales.

(Carri 2015, 281)

La voz en off continúa leyendo otros extractos de este prólogo mientras vemos consecutivamente una escena de un operativo militar, campesinos trabajando y un desfile de los actores de la película sobre Tarzán. Llama la atención del inicio del texto del sociólogo el uso de la primera persona y no una tercera, un puntapié que pasará para una primera persona encarnada en Albertina, su hija, que retoma el mandato pero el que “debería hacer una película sobre Velázquez”, en estos primeros minutos quedan planteados las motivaciones del film. También se exponen los principios formales del montaje de esta película que se propone

reelaborar en su relato una serie de producciones filmicas inconclusas desde un diálogo intermedial.

### **Fin de escena: herencias e identidades en disputa**

En los minutos previos al cierre del documental encontramos una escena que destaca y llama la atención ya que es la única imagen registrada en video digital, esta fue grabada de modo desprolija con un dispositivo móvil. En este plano se ve a la directora corriendo con su hijo (Fig. 3). Están jugando en la noche con una serie de luminarias que están colocadas en el piso, por esto sólo logramos distinguir sus cuerpos cuando se posan brevemente debajo de cada haz de luz.



Fig. 3. Fotograma de *Cuaterros* (2016) Albertina Carri. Derechos concedidos por la artista.

La breve escena, compuesta de dos planos, termina cuando madre e hijo caen al suelo agotados pero riendo por el juego. Aquí adquiere más fuerza todas las aseveraciones que se fueron realizando desde la voz en off durante una hora y veinte minutos. Ahora sí, en el cierre de un largo recorrido, la vemos (¿o la entrevemos?) a ella en escena poniendo en cuerpo su vínculo con su hijo, su lugar de madre además de hija. Esa imagen resignifica todo lo escuchado a lo largo de la película y una posible conclusión es: el film finalmente será sobre su herencia, la que recibió y la que otorgará a su hijo.

Profundizando la cuestión alrededor del legado que ella recibe de sus progenitores, si analizamos la voz en off podemos afirmar que ésta ejerce una fuerte crítica al presente y una fuerte reivindicación de la lucha política de la cual fueron protagonistas tanto su madre como su padre. Esto se hace patente en el momento que el texto aborda la escena antes comentada sobre su encuentro fortuito en el festival de la Habana con la película *Ya es tiempo de violencia* (1969) del director desaparecido Enrique Juárez. Luego de ver este film en la filmoteca cubana donde se albergan los archivos más destacados de films revolucionarios, la voz en off de la protagonista afirma que cuando la vio por primera vez comento a todo el mundo que dicho documental político es el mejor de esa época. También relata que se sigue emocionando cada vez que lo ve ya que le recuerda a sus padres muertos. Finalmente se lamenta de que en la actualidad ella no formó parte de una organización revolucionaria. Sí sostiene que de haber

vivido en los setenta ella también hubiera participado de la lucha armada como Juárez o Szir, militantes de la misma corriente política a la que pertenecieron sus progenitores. Así se confirma el planteamiento que se va dejando entrever a lo largo del texto: Padre / madre revolucionaria, ella no. Y es ahí, en medio de un proceso desgarrador, que se hace explícito su doble desamparo: la orfandad por la desaparición de sus padres y la orfandad política en el presente, una tensión entre el pasado revolucionario y la imposibilidad de una lucha similar en el día de hoy como la que sus padres se comprometieron.

En este punto se mezcla la posibilidad de confirmar ciertos datos extracinematográficos que enuncia el texto de la voz en off, es decir, jugar con la comprobación de alguna información de su vida familiar que en parte es pública. Pero, por otro lado, más allá de que este es un juego característico de la propuesta autobiográfica, es más interesante pensar estas referencias como el tipo de personaje que va construyendo el film, uno signado por el duelo y un presente altamente hostil. Y desde una narrativa dramática aquí se ubica el cierre donde se enuncia la posibilidad de la hospitalidad sobre las nuevas generaciones, algo que aparece con el vínculo con su hijo. Es en esa misma línea dramática que hay que pensar también la afirmación que hace el personaje cuando comenta la separación de su esposa y como dice la voz en off: “termina el sueño pequeño burgués de tener una familia”. En distintas ocasiones y a lo largo del film esta misma voz irá dejando pistas sobre el vínculo con su pareja con la que está casada y luego divorciada. Es decir, que el relato se ubica entre el tiempo de la vida conyugal y la pos; si bien su compañera nunca aparece mencionada con nombre y apellido, a diferencia de la instalación en la que sí se la nombra, sí hay una referencia clara cuando se menciona la novela sobre una hija que intenta recuperar los restos óseos de su madre aludiendo directamente al libro *Aparecida* (2015) de Marta Dillon. En ese intento por saldar las contradicciones de formar una familia se cae su matrimonio, sin embargo, y pese a, estas últimas imágenes reponen un imaginario de futuro puesto en un pequeño gesto que es la vida por venir de su hijo. Ese espacio íntimo vuelto público revela un horizonte más libre, anclado en el cuestionamiento a los mandatos del modelo familiar. Efectivamente ese juego de remontar los acervos familiares, esos documentos revisitados, son la fuente para cuestionar la propia biografía.

Volviendo sobre la herencia revolucionaria, ésta ya había sido tematizada en su obra *Restos* (Albertina Carri, 2010). Este cortometraje fue parte de un proyecto por encargo realizado a distintos artistas en ocasión de los festejos del bicentenario argentino. En este trabajo Carri vincula la producción de películas por parte de los cineastas revolucionarios y la destrucción de estos materiales. En dos líneas de argumentación que se complementan, la autora traza un diálogo entre la conservación y caducidad del celuloide, junto al destino del sueño revolucionario que documentaron aquellos fotogramas hoy perimidos por efecto de su falta de preservación o directa destrucción por la censura militar. Esta es una constante en la poética de la autora, que incluye en simultáneo una reflexión sobre el lenguaje cinematográfico, especialmente en su materialidad, a su vez que despliega una voz personal sobre el devenir histórico. En este caso, parte de una asociación clara entre la desaparición de los films y de los directores asesinados, allí sobrevuela nuevamente la figura de Pablo Szir como otros tantos cineastas desaparecidos en el período de 1976–1983. Nuevamente aquí la voz en off ocupa un rol preponderante; en esta ocasión es la actriz Analía Couceyro, con quién ya había trabajado anteriormente, la que se encarga de manifestar: “Acumular imágenes es una forma de la memoria [...] volverlas disponibles es necesario para desbrozar la huella para seguir andando.” Aquí el gesto es –nuevamente– de contrarchivo; señalar lo que se ha perdido, y construir a partir de su ausencia un señalamiento que implique evocar esas imágenes eliminadas por su desaparición material, por la destrucción de los organismos represivos, como también por el descuido y la caída en el olvido de estas producciones. Es también una preocupación desde el presente, que dialoga nuevamente con la historia del cine.

Llegado a este punto, quiero retomar nuevamente parte de los planteamientos que realiza Piedras llegando al final de su libro *El cine documental en primera persona*, material ineludible para poder abordar esta la historia del documental en la Argentina y su cruce con los discursos del yo. Allí el autor afirma:

La intersección entre autobiografía y cine documental en la Argentina ha posibilitado el ensanchamiento estético del documental. Esto se debe a que el pacto comunicativo ya no está sostenido únicamente en la fiabilidad mimética del mundo representado –lo cual implicaba el mantenimiento de ciertos límites en las estructura narrativas y representaciones para no romper la condición de creencia necesaria en el documental–, sino en el sujeto que se adjudica la autoría del relato. Si la garantía de verdad o creencia, a nivel textual, ya no se sustenta exclusivamente en las dimensiones analógicas o narrativas del dispositivo cinematográfico, entonces el cineasta adquiere mayor libertad para experimentar con la materia audiovisual y proponer nuevas búsquedas estéticas.

(Piedras 2014, 146)

Pese a este aspecto positivo, el autor advierte, que el acento puesto en los procedimientos formales aleja de este tipo de cine de las grandes transformaciones sociales, ya que al priorizar lo personal se pierde una apuesta de incidir en un marco social más amplio y se disminuye su llegada a la esfera pública. En definitiva, se diluye su potencia política, ya que se resalta la singularidad de la experiencia personal sobre lo colectivo. El argumento planteado es contundente y tal vez una de las hipótesis más fuertes del texto, señalando los límites de la transformación del documental y el deslizamiento hacia un dispositivo de experimentación que reduce su potencia política otrora característica y asociada a la tarea de transformación social. Sin embargo, me permito sostener un contrapunto, no porque esta descripción sea errada, sino para complejizar otra lectura sobre las producciones actuales que han tomado ese camino.

Para esto se debe realizar una breve genealogía de las películas que continuaron complejizando la tarea de enunciación que realiza Carri junto a otras directoras desde principios del 2000. En este sentido se puede trazar un vínculo entre *Los rubios* y películas más recientes como *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) de la realizadora Agustina Comedi o más reciente aún, *Esquirlas* (2020) de Natalia Garayalde, o bien *La vida dormida* (2020) dirigida por Natalia Labaké, tan sólo por mencionar algunas de las tantas que han sido exhibidas en los últimos años. Todas estas encarnan en múltiples formas la conjunción de un hecho histórico y la primera persona como modo narrativo para dar cuenta de un suceso traumático que, desde lo social, conmueve la vida familiar–personal de las autoras. Esa insistencia en este camino, a pesar de las advertencias y límites señalados por Piedras, hablan de un modo de enunciación que todavía no se ha agotado y que parece ser capaz de seguir produciendo relatos filmicos.

En este punto es interesante plantearse una lectura feminista que se aproxime también a estas producciones desde los planteos desarrollados por autoras como Teresa de Lauretis. Estos discursos podrían también ser ubicados, como ella define, por fuera del contrato social heterosexual:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los

márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación.

(De Lauretis 1996, 25)

Siguiendo estas afirmaciones, cabría preguntarse por los efectos de resistencia que estas auto-representaciones tienen en la configuración de un mundo patriarcal y heteronormado. Aquí se abre otro modo de habla, de lo sensible, aún sin ese agenciamiento transformador que proponía Piedras para el documental precedente de otras generaciones; estas nuevas narrativas también anidan potencialmente otras formas de resistencia que aguardan aún por ser develadas.

### **Sobre *Punto impropio* y la potencia política de las narrativas del yo**

Siguiendo estas inquietudes planteadas anteriormente, propongo pensar el trabajo *Punto impropio*. Allí se construye otro tipo de escritura del yo, otra forma de autobiografía e identidad. Hasta ahora expuse esta última cuestión brevemente al señalar el proceso dialéctico en la construcción de una voz narrativa en *Cuaterros* que, a su vez, rehusaba a una identidad clausurada. Es decir, que proponía en paralelo un proceso también, luego, de desidentificación. En el libro *Un departamento en Urano* (2019), Paul B. Preciado reflexiona alrededor de este tema desde una perspectiva crítica sobre la identidad de género. En la introducción de este compendio de notas y ensayos breves el autor afirma su desafío de pensar en otros términos dejando de lado el uso del concepto de identidad para sí proponer los de relación y potencia de transformación. Sin embargo, aclara, que habrá momentos dónde tomará algunas de las palabras producidas por los movimientos feministas, *queer*, anticoloniales, que están atravesadas por la puja de sentido alrededor de la noción de identidad, muchas veces resignificada como práctica para disputar los términos dominantes que los sujetan. Su apuesta superadora, por decirlo de algún modo, invita a pensar e inventar una nueva gramática para imaginar otra forma de organización de las formas de vida:

Para el subalterno, hablar no es simplemente resistir a la violencia del performativo hegemónico. Es sobre todo imaginar teatros disidentes en los que sea posible producir otra fuerza performativa. Inventar una nueva escena de la enunciación, diría Jacques Rancière. Desidentificarse para reconstruir una subjetividad que el performativo dominante ha herido. ¿Existe algo, un lugar, entre la pareja y su ruptura? ¿Es posible amar más allá de las convenciones? ¿Amar más allá de las crisis y fuera de la pareja? ¿Cómo crear contrarrituales? ¿Y quiénes seremos si corremos el riesgo de otro performativo?

(Preciado 2019, 124)

Sintéticamente el reto propuesto es no sucumbir a una nueva política identitaria que defina formas estancas. Es por esto que el autor apuesta a un proceso de transformación audaz que horadando el nombre propio proponga nuevas ficciones más libres. Algo que viene sosteniendo Carri en su desarrollo como directora, que claramente exceden el trabajo fílmico tradicional y lo expande hacia otros territorios. En este caso, la pieza primero se expone a modo de instalación, pero luego es reeditada y reformulada a un formato monocal, con la particularidad de ser estrenada luego en un *streaming* en *YouTube*. También es palpable en el

cruce de formatos entre documental subjetivo y/o autobiográfico experimental; pero también – por su resolución plástica– dialoga con las prácticas del video.

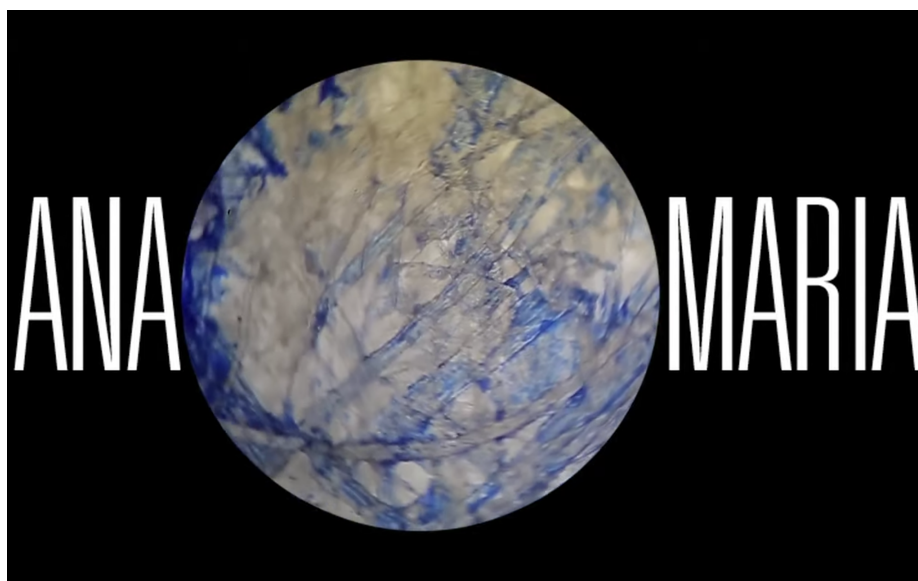


Fig. 4. Still de la pieza *Punto impropio*, versión monocanal. Derechos concedidos por la artista.

*Punto impropio* está compuesta a partir de un círculo en el medio que tiene de un lado la palabra Ana y en el lateral contrario la palabra María, ambas en mayúscula (Fig. 4). Ese nombre, el nombre de la madre, permanecerá durante los más de cuarenta minutos del video sin modificarse, en cambio el círculo irá variando con distintas imágenes que proponen un juego de detalles entre formas reconocibles, principalmente trazos de lapiceras o tinta y formas más abstractas que pueden volverse tan sólo un color plano azul. Esto se produce a partir de un efecto de enfoque y desenfoque como también de superposición de capas.

En este sentido, en la banda de la imagen y lo que vemos en el centro del cuadro es algo similar a un microscopio generado por un lente macro. Así irá develándose la materialidad de esas cartas; por momentos aparecen como cicatrices, por momentos se distingue la caligrafía y los trazos de birome, detalles que no se logran leer, palabras difíciles de distinguir: ¿Son pieles o papeles? Los documentos siempre permanecen dentro del círculo, que invita a repensar el lugar que ocupa el espectador que se encuentra “espiondo por un orificio” recreando una mirada que intenta llegar a algo de difícil acceso. El corazón de este trabajo son los documentos que guarda la autora sobre los últimos días de vida de su madre, un conjunto de cartas que lograba enviar desde el centro de detención clandestino. Allí, ésta le expone sus deseos, su visión del mundo, entre la descripción de los momentos triviales que sufre en el encierro y otras recomendaciones domésticas. Estos textos son desgarradores y en un efecto de distanciamiento, el remontaje de los materiales es fundamental para que puedan ser vistos. Este primer recurso que genera cierto espacio–para–ver, es decir un “entre” para poder acercarse a algo tan descarnado, es acompañado por un procedimiento igual de potente en la voz en off. Este recurso fundamental en el cine documental aquí se altera completamente, la voz de la directora lee extractos de las cartas, pero lo hace en un modo o una entonación distante sobre lo que afectivamente conmueve al espectador al saber que ella es la protagonista de estas misivas. Así, cada punto, coma, en fin, toda puntuación será mencionada. Esto le da un matiz a la voz en off que repite como un procedimiento automático las puntuaciones desnaturalizando el estremecimiento que alguien puede sentir al leer esos relatos, finalmente en este



distanciamiento lo que se cuenta conmueve aún más, pero en un tono que propone un orden sensible más sutil.

Finalmente, y siguiendo los aportes de Lucas Saporosi –quién propone retomar el trabajo de autores como Heather Love y Elizabeth Freeman para repensar la categoría de archivo afectivo– podríamos transpolar algunos de sus planteamientos para inscribir estas producciones como parte de “historias afectivas sostenidas en tiempos anacrónicos y retrospectivos, y corriéndose de las formas cronológicas de las grandes narrativas” (Saporosi 2017, 144). En este sentido, creo especialmente relevante la articulación entre la escritura epistolar y la memoria afectiva de estos documentos que son leídos a destiempo, fragmentariamente como un ejercicio de memoria. Allí, el vínculo de hija y madre se vuelve público en un instante donde los afectos se vuelven una potencia política capaz de exorcizar el *horror*.

Para cerrar e intentar retomar la cita del inicio, propongo una última reflexión. El desvío es en efecto el gesto que articula el programa poético de las piezas de Carri, ese corpus anclado en la desaparición de su padre y madre pero no en la figura de ella como hija de desaparecidos, sino en la construcción de otro horizonte que va más allá de una identidad fija. En esa línea el desvío que propone es salir de la norma pero es también la práctica de una existencia posible fuera de esta, es erigir y hacer surgir poéticas renovadas que cuestionan desde distintos ángulos los relatos oficiales sobre los sucesos históricos del pasado reciente, y más allá también. Estas difunden nuevas voces en un ágora dónde aún se combate entre el olvido, la negación, la resistencia y el duelo. Allí, estas obras, sin verdades clausuradas, proponen la construcción de nuevas narrativas sobre el pasado reciente, un pasado que –en el caso de Carri– no dejará de ser indagado y cuestionado.

### Obras citadas

Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

———. 2020. “Cine físico en el parque de la memoria: Operación Fracaso y el Sonido Recobrado de Albertina Carri.” En *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des) memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*, editado por Arfuch Leonor, Feenstra Pietsie y Lorena Verzero, 49–59. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Ahmed, Sara. 2021. *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Amado, Ana. 2016. “Inscripciones de la letra en la memoria.” *Afuera, estudios de crítica cultural* 16 (marzo): s/p.

Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados.

Arfuch, Leonor. 2018. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.

- Aumont, Jacques. 2020. *Lo que queda del cine*. Buenos Aires: La marca editora.
- Barrios, Cleopatra, y Mariana Giordano. 2018. "Violencia, memoria y mito. Espectacularización de la muerte en la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina)." *Estudios Ibero-Americanos* 44 (1): 61-75. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864x.2018.1.27584>.
- Bellour, Raymond. 2009. *Entre imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bullot, Érik. 2021. *Cine de lo posible*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 2021. *Hijxs. Poéticas de la memoria*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Carri, Albertina. 2021. *Lo que aprendí de las bestias*. Buenos Aires: Random House.
- Carri, Roberto. 2015. *Obras completas, Tomo 1*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 2015.
- Cinelli, Juan Pablo. 2020. "Albertina Carri: 'Estas cartas se pueden leer como un tratado sobre la pasión de vivir.'" *Página12*, 11 de abril de 2020. <https://www.pagina12.com.ar/258870-albertina-carri-estas-cartas-se-pueden-leer-como-un-tratado->.
- Dillon, Marta. 2015. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora: Buenos Aires, Argentina.
- Foster, Hal. 2004. "An archival impulse." *October* 110 (Fall): 3-22.
- García, Luis Ignacio. 2011. *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Herrera, Estrella et al. 2011. "Los Velázquez, de Pablo Szir. El eslabón perdido del cine político-militante argentino." En *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*, editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 249-267. Buenos Aires: Nueva librería.
- La Ferla, Jorge. 2020. "Cines de América Latina." *Revista Kilómetro III* (16-17): 7-24.
- De Lauretis, Teresa. 1996. "La tecnología del género." *Revista Mora* (2): 6-34.
- Piedras, Pablo. 2014. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Preciado, Paul B. 2019. *Un departamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

- Pinto Veas, Iván & Lattanzi Vizzolini, María Laura. 2023. "Archivos performativos: montajes y remontajes en el documental contemporáneo del Cono Sur (Chile, Argentina, Brasil)." *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 27 (1): 10-39.
- Rajewsky, Irina. 2020. "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad." *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* (6): 432-461.
- Saporosi, Lucas. 2017. "Implicancias epistemológicas y reflexiones metodológicas en torno a la construcción de un archivo afectivo." *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política* (7): 129-147.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Selimović, Inela. 2018. *Affective Moments in the Films of Martel, Carri, and Puenzo*. London: Palgrave Macmillan.
- Taccetta, Natalia. 2019. "Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado." *EN LA OTRA ISLA Revista de Audiovisual Latinoamericano* (1): 19-30.