



Aletheia, vol. 16, núm. 31, e232, diciembre 2025 - mayo 2026
 ISSN 1853-3701 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Maestría en Historia y Memoria

Cartografiar con. Cuerpo, archivo, territorio en algunas producciones de Albertina Carri

Mapping with. Body, archive, territory in some of Albertina Carri's productions

María Soledad Boero

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

maria.soledad.boero@unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0003-2071-1659>

Recepción: 8 agosto 2025

Aprobación: 26 agosto 2025

Publicación: 1 diciembre 2025

Resumen: La obra de la artista visual y escritora Albertina Carri se presenta como un desafío y una plataforma de experimentación para explorar algunas inflexiones en los modos de narrar determinadas experiencias vitales atravesadas por acontecimientos histórico/políticos. Operaciones que, en varios de sus materiales, incorporan una zona de reflexión sobre cómo componer un cuerpo en tanto operación que involucra una mirada particular sobre el archivo y también sobre el territorio. Entendemos que estos elementos son clave para tensionar cuestiones concernientes a memorias, procesos de subjetivación y formas del archivo como superficie de inscripción y registro. Desde esta perspectiva, nos interesa plantear algunas preguntas en relación con la propuesta de la artista en un recorrido parcial que tomará ciertas líneas de su primera novela, *Lo que aprendí de las bestias* (2021) en diálogo con algunas de sus películas. Pensamos que Carri elabora un dispositivo estético/afectivo/material en el que coexisten territorios materiales e inmateriales, procesos de subjetivación y usos del archivo que le permiten sostener/inventar una mirada disidente y ajena a los mandatos y roles dominantes. Un dispositivo en movimiento, que va mutando de acuerdo con los diferentes proyectos estéticos, pero en el que se percibe la creación de un territorio existencial (en el sentido que le otorga Félix Guattari al término) para generar otros modos de relación entre elementos heterogéneos (animales, vegetales, terrestres, humanos, más que humanos).

Palabras clave: Memoria, Cuerpo, Afecto, Territorio existencial, Archivo

Abstract: The work of visual artist and writer Albertina Carri is presented as a challenge and a platform for experimentation to explore some inflections in the ways of narrating certain life experiences crossed by historical/political events. Operations that, in several of her materials, incorporate a zone of reflection on how to compose a body as an operation that involves a particular look on the archive and also on the territory. We understand that these elements are key in order to stress questions concerning memories, processes of

Cita sugerida: Boero, M. S. (2025). Cartografiar con. Cuerpo, archivo, territorio en algunas producciones de Albertina Carri. *Aletheia*, 16(31), e232. <https://doi.org/10.24215/18533701e232>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



subjectivation and forms of the archive as a surface of inscription and registration. From this perspective, we are interested in posing some questions in relation to the artist's proposal in a partial tour that will take certain lines from her first novel, *Lo que aprendí de las bestias* (2021) in dialogue with some of her films. We think that Carri elaborates an aesthetic/affective/material device in which material and immaterial territories, processes of subjectivation and uses of the archive coexist, allowing her to sustain/invent a dissident gaze that is alien to the dominant mandates and roles. A device in movement, which mutates according to the different aesthetic projects, but in which the creation of an existential territory (in the sense given to the term by Felix Guattari) is perceived in order to generate other modes of relationship between heterogeneous elements (animal, vegetable, terrestrial, human, more than human).

Keywords: Memory, Body, Affect, Existential Territory, Archive

“De todas las cosas que habitan mi cuerpo, la memoria es la más extraña”
 Albertina Carri, *Lo que aprendí de las bestias*

Para comenzar

El epígrafe que abre este trabajo podría funcionar como una clave de lectura para esbozar algunos de los interrogantes que me interesa explorar: cómo se inscribe la memoria -ese órgano vital en movimiento, en palabras de la cineasta y escritora- no sólo en el cuerpo sino en relación con otros cuerpos, espacios y tiempos. Cómo lograr el pasaje de ese “habitar” como dominio personal a una dimensión común. La memoria como modo del habitar se abre entonces a una serie de relaciones materiales e inmateriales que van componiendo otras vinculaciones e historias entre tiempos, cuerpos, territorios y afectos.

Sabemos que la obra de Albertina Carri ha sido objeto de múltiples abordajes críticos en el marco de los estudios sobre la generación de HIJOS y la producción cultural de lxs hijxs de militantes de los años setenta.¹

Desde esta perspectiva, sus producciones siempre se han caracterizado por una revisión de los modos convencionales de la representación, indagando en formas novedosas en torno a las retóricas tipificadas de la memoria, de los lazos y de la experiencia transitada como hija de militantes revolucionarios. Resulta sugerente recuperar las palabras que, a propósito de la reedición del libro *Los rubios. Cartografía de una película* (2023) donde se incluye el guion y otros materiales que formaron parte de esa búsqueda (entrevistas a la cineasta, cartas escritas por su madre desde el cautiverio, entre diversas imágenes de la filmación, de los borradores, de los manuscritos epistolares, de la pre y post producción) y en el que Carri atraviesa el cuestionamiento a la militancia de sus padres efectuado en la película y retoma los hilos de la alianza disidente y militante de sus progenitores, repensado en clave contemporánea: “La escritura y el cine han sido, y son, una forma de comunicación con los vivos, pero también con los muertos. Un ritual que le da continuidad a la belleza y cumplimiento a lo sagrado. Aquello que me contagiaron esos jóvenes revolucionarios que dieron inicio a este viaje” (2023, p. 7).²

Tiempo expuesto

Lo que aprendí de las bestias (2021) su primera novela, retoma la experiencia de una infancia atravesada por el terrorismo de Estado y los derroteros existenciales que fue atravesando esa niña hasta llegar a la adultez.³ Una apuesta que experimenta -en esa ambivalencia entre lo vivido y lo vivible- con los recuerdos, los sueños, la orfandad, los pactos de violencia y confusión padecidos con parte de su familia, de sus relaciones amorosas, así como también incursiona en una serie de reflexiones en torno a cuestiones como la verdad y la mentira, sus inicios como cineasta, el devenir de las imágenes, la búsqueda de la creación y de la libertad. Incluso encontramos una experimentación con el nombre propio, “no ya para buscar un tiempo perdido proustiano sino para buscar un tiempo futuro” (Carri, 2021a, p. 133).

En la novela, la memoria del pasado no solo remite a un recuerdo infantil, sino que funciona como bloque de infancia (Deleuze, 2004) que irrumpe en el presente, enlazando tiempos y espacios heterogéneos, donde emergen el campo y sus animales -las bestias- como elementos que coexisten de manera activa en los trazados subjetivos de la protagonista.

Ese territorio, el de la llanura pampeana -que nos muestra una naturaleza plagada de violencia y crueldad, el otro rostro de aquella imagen bucólica del campo, como ya lo había mostrado en su película *La rabia* (2008)- se convierte en vector que atraviesa todos los planos de la experiencia. Una experiencia que, lejos de cerrarse sobre un yo, deja entrever una vida abierta al exterior y que se vincula con la exposición, el fuera de

sí, en el azar de los encuentros con aquello que no es solo personal, sino que va comportando agenciamientos no humanos en la composición de una existencia poblada de fracturas temporales y de ausencias.

“Tiempo expuesto. ¿Cómo se expone el tiempo?” Se pregunta la voz que narra en una escena que mezcla recuerdos del campo con sueños donde aparece la figura de su padre joven, aquel a quien casi no conoció a causa de la violencia de Estado. La imagen de ese padre persiste aun después del despertar, como parte de un pasado material ensoñado, pero no por ello menos real que insiste y se sobreimprime en cada latencia:

Obt-cont-philco-ford-off-on-vol, me desperté cantando esa cancioncita. La electricidad que dispara el cerebro ante la ausencia apabulla de tanta disponibilidad para el retorno. El tiempo expuesto son coordenadas en movimiento que no se pueden fijar en demandas temporales o en las cartografías del conocimiento (Carri, 2021a, p. 167).

El “tiempo expuesto” -que en fotografía remite a ese intervalo de tiempo que habilita el paso de la luz durante la secuencia de disparo- puede ser leído desde Carri como pieza clave en la creación de una poética de la catástrofe política y sus expansiones, pero también como la creación de un dispositivo formal (ético, estético y político) para componer otras micro percepciones en torno a la memoria, los territorios y los afectos. El tiempo expuesto “son coordenadas en movimiento” donde la experiencia, lejos de cerrarse o aplanarse sobre lo dado, se abre a otros procesos y agenciamientos temporales, materiales y espaciales.

El tiempo expuesto es también la modulación privilegiada para señalar que la intensidad pasa por los cuerpos, caja de resonancia en la que habita esa “cosa extraña” llamada memoria. El tiempo expuesto es un tiempo atravesado por la exterioridad de las relaciones, de las ausencias, del pasado, de la infancia, en una suerte de coexistencia en un mismo plano de inmanencia de diferentes elementos que permiten cartografiar y crear nuevas imágenes sobre las ya existentes.

Situado más allá de los modos de conocimiento mensurables en una conciencia, el tiempo expuesto necesita de otros elementos con los que ese sujeto de la experiencia pueda dejarse afectar y entrar en relación. Por ello, escribir tanto como filmar para Carri -quisiera sugerir- es producir otra cosa que no es personal ni responde solo a las retóricas de lo autobiográfico. La acción de escribir o de filmar, procura lograr una cierta desautomatización del lenguaje en el punto en que las líneas ya no remitirían a las coordenadas de un mapa físico, geográfico o existencial fijo, sino que formarían parte de un proceso en movimiento.⁴

Otras coordenadas se trazan entonces a partir del tiempo expuesto: tiempo no clausurado ni lineal, que persiste en estado de latencia, atento a sus posibles activaciones, en el encuentro con los espesores y multiplicidad de componentes de la experiencia, generando nuevos trazados y líneas de creación.

Cartografiar con (territorio material/existencial)

En gran parte de la obra de Carri vamos detectando que hacer mapa -y en esto seguimos a Félix Guattari- es más una acción que una representación; la cartografía, antes que representar un mundo que ya está dado, supone alianzas con otros componentes a partir del recorrido de un yo que se va armando y desarmando a cada paso, en el proceso.

Los territorios existenciales, señala Guattari, se constituyen como campos de afectos transversales que, lejos de darse una vez y para siempre, se van haciendo y rehaciendo en el curso de los movimientos y procesos de subjetivación (Guattari, 2015, p. 18) participando a su vez de, al menos, “tres ecologías” o registros ecológicos: el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana en sus vínculos con la exterioridad social, animal, vegetal, cósmica, etc. (Guattari, 1996, pp. 7-8).

Siguiendo esta línea de pensamiento, estos procesos acompañan la pregunta sobre cómo componer un cuerpo en relación con otras formas de existencia. Cuerpo que se hace vibrátil no sólo a los modos de la percepción sino a campos de fuerzas no previstas ni codificadas.⁵

Desde esta perspectiva, asistimos en la trayectoria de Carri a la elaboración de un concepto de territorio transversalizado y que articula diferentes planos (físicos, geográficos, temporales, pero también del orden de la existencia, todos ellos enlazados a partir de un movimiento, una búsqueda, una acción).

En *Cuatreros* (2017) por ejemplo, Albertina retoma los intentos por desentrañar y filmar -objetivo que se tornará imposible y que marcará la operación fracaso del proyecto- la historia de Isidro Velázquez, un cuatrero sobre el que su padre, Roberto Carri, escribió en 1968 un libro clave: *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*.⁶ La cineasta nos cuenta la búsqueda infructuosa de ese guion basado en la investigación de su padre sobre este bandido rural de gran popularidad en Chaco -una suerte de Robin Hood selvático- que en un momento de su vida se internó en el monte chaqueño y no se supo nada de él hasta que cae en una emboscada y es acibillado por la policía -que lo venía persiguiendo durante un largo tiempo- en 1967. El director del film, Pablo Szir, fue desaparecido por la violencia de Estado, al igual que los padres de Albertina, y todo lo relacionado a la enigmática película sobre la épica de Velázquez.

Cuatreros intenta dar cuenta de esa búsqueda y lo hace apelando a un descomunal archivo de imágenes heterogéneas de otros filmes, discursos, películas de ficción, propagandas, programas informativos de los 70 (fragmentos de filmaciones obtenidas en su deambular por cinematecas, latas viejas, de colecciones privadas, museos del cine, entre otros lugares azarosos e inhóspitos) que son proyectadas durante todo el tiempo que dura la película, sobre un fondo donde -de manera simultánea y en gran parte del film- se ven tres o cinco pequeñas pantallas que las van mostrando, con o sin sonido; lo que produce un efecto de caos y fragmentación. Imágenes que, en su aparente azar, van dibujando contrapuntos, abriendo sinsentidos, tensiones entre sí. Capas y capas de pasados que intentan fabricar *tonos*, señalar *matices* que sugieren los espesores y límites difusos de la historia y sus estratos.

¿Pero de cuáles fracasos hablamos? Una serie de búsquedas de esa película perdida y los ensayos infructuosos por escribir la propia, van marcando un recorrido donde el fallido deja lugar para que surja el desvío, lo imprevisto, la sorpresa, lo que no se esperaba: a veces del orden del hallazgo que reconforta, otras de agobiantes desencuentros. Movimientos que llevan a la cineasta no sólo a un viaje por las imágenes encontradas sino a través de trayectos físicos en medio de diversas geografías y tiempos que se van transformando en una búsqueda topográfica (en la exploración de esos terrenos inhóspitos y sus relieves).

Entre las líneas de los viajes y exploraciones, una de ellas la lleva a Chaco, donde se encuentra con la aridez y el desamparo de ese paisaje de polvo, sequía y viento, un desierto lleno de espinas, que hacen más desasosegada su sensación de fracaso mientras persigue lo que ya parece un imposible y al mismo tiempo una fórmula: encontrar la película desaparecida basada en el libro de su padre y filmar la propia película.

En esa línea afectiva que insiste en el “fracaso” queda en evidencia el recorrido de un yo que se expande a través de ese exterior no sólo físico (en tanto recorridos materiales que lo llevan a diferentes geografías) sino también activando el tiempo expuesto que conecta otras temporalidades, las que traen consigo esas imágenes encontradas o buscadas. Porque en la exploración con las imágenes, cada desvío, cada hallazgo es poner al archivo a trabajar para “devolver a los fósiles su carácter fantasmal de un tiempo que aún no fue” (Carri, 2018). *Cuatreros* no es sólo una película completamente de archivo, sino que es un trabajo sobre el archivo que se tuvo que salir a buscar, con más incertidumbre que certezas sobre su existencia.⁷

El yo de la narración se expande -en un “viaje a pelo” sobre territorios áridos, un galope que palpita sin certezas- haciendo alianza con los componentes que se le presentan en el camino, en los recorridos físicos que va experimentando. El yo como dispositivo abierto a esas “geografías alucinadas” que, desde la misma dureza y aridez de esas tierras desérticas, van conformando una mezcla de planos reales e imaginarios que no dejan de afectar al sujeto de la experiencia.⁸

Cartografiar, en ese punto, supone una experimentación con lo real que, a diferencia del calco (como señalan Deleuze y Guattari, 2008) despliega un ejercicio que superpone y desdiferencia planos virtuales con otras dimensiones poco exploradas de la experiencia. Como las imágenes, el yo va transitando y abriendo diferentes capas y sentidos vitales ante las vicisitudes de esa travesía por paisajes inhóspitos y desolados. En un fragmento de la película, en uno de sus tantos viajes al desierto de Chaco, se escucha:

En ese viaje, la única película que puedo imaginar es una cámara estática, un plano secuencia de dos horas atravesado por la nube de polvo, cada tanto detrás del polvo se percibe alguna presencia humana; pero cada vez que estás a punto de ver una cara, de entender una forma como parte de un cuerpo, cada vez que crees que alguien viene o se va, la nube lo borra todo y estás de nuevo en esa tiniebla blanca, clarita, que te hace pensar que en algún momento vas a descubrir qué hay detrás. Pero no, el dominio de la nube se extiende más allá de lo imaginable, se vuelve a henchir de polvo y aquello que parecía real se disipa en el lagrimal. Sí, los ojos te lloran, todo el tiempo, solos, los ojos se vuelven unos órganos incontrolables que duelen y no sirven para nada porque las lágrimas no te dejan ver. La tierra seca volando, metiéndose en los pulmones, en las hendidias más inhóspitas del cuerpo son la autoridad suprema de esos confines (Carri, 2018).

Ese recorrido físico, material por las tierras desoladas de la región chaqueña (cuya aridez no deja de impactar a la narradora en torno, por ejemplo, a la disputa histórica por las tierras y el reparto desigual que desde el poder se efectuó para con las comunidades indígenas) sacude al cuerpo, enturbia la visión alucinada y se torna materia expuesta, en permanente composición/descomposición con las fuerzas y elementos que lo circundan.⁹

Cartografiar con (composiciones animales)

En *Lo que aprendí de las bestias* asistimos -en una de sus líneas más relevantes- a la presencia animal en diferentes modulaciones y tonos. Desde los globos oculares de vacas utilizados para una feria de ciencias en la primaria cuando era una niña, las ratas escondidas en el galpón de la casa, los perros, gatos, insectos, pájaros de diferentes especies que sobrevuelan el campo en medio de la pampa húmeda, hasta los caballos que habitan el potrero, por ejemplo, con los que establece una relación particular. Toda la novela está poblada de “bestias” quienes van componiendo desde diferentes lugares, modos de relación con la protagonista -de ternura, temor, violencia- que van más allá de las palabras, del lenguaje simbólico. Todas ellas son elementos que van construyendo parte de esos territorios existenciales que mencionábamos anteriormente, una suerte de cartografía afectiva que se expande y sostiene a un cuerpo poroso y sensible.

En este punto la memoria se abre y entrelaza también con lo animal, elaborando un dispositivo de escritura que sitúa al cuerpo, los afectos en tanto sensaciones como lugar de inscripción de otras fuerzas que colaboran en revisar modos humanos convencionales de la percepción. Maneras que no representan, sino que van operando por grados de intensidad y afectación. Siguiendo los planteos de Brian Massumi (2024) podemos detectar toda una política y un aprendizaje en los modos de existencia de los animales, en sus juegos y movimientos vitales que activan zonas no discernibles entre combate y juego, para repensar la acción animal/humana y oxigenar modos demasiado antropocéntricos de vinculación.¹⁰

Encontramos muchas escenas en la novela sobre esta correlación afectiva entre animales y humanos, en particular vinculadas a la relación con los caballos en la infancia de la protagonista transcurrida en el campo. El cuarto de las monturas, los aperos y demás implementos para ensillar a los caballos, con olor a cuero seco y sudores se convierte en un espacio de exploración y aprendizaje “salvaje” para esa niña. Allí descubre las maneas, implemento que se utilizaba para trabar las patas de los caballos, aunque la protagonista relata que lo usaba para jugar con su perro, “me las ataba al cuello y al cuello del perro a la vez” (2021, p. 55), en una suerte de umbral indiferenciado humano/animal donde cada movimiento debía ser consensuado para no “ahorcar al compañero”, para lograr cierto equilibrio:

El equilibrio puede ser un acto de astucia o de cobardía, pero siempre es supervivencia. Te sometés a las fuerzas que operan sobre vos o montás una farsa alrededor de ellas hasta lograr su distracción o te entrenás para no tener que someterte ni hacer trampa. Pero ese entrenamiento lleva una vida entera. En esa habitación sado, llena de elementos para la tortura y la domesticación de las supuestas bestias, se forjó en mí la voluntad. Porque el equilibrio, en definitiva, no es ni astucia ni cobardía ni supervivencia. Es aprender algo que está en vos y que no está en los demás, y que eso no signifique una

guerra o una desilusión. Voluntad, pura voluntad. Aprendí a no caerme de Manila y de Belgrado, también de Washington y de Filipinas. Caí de París, de Génova y de Milán. Caí de todos, pero aprendí con mi banquito y mis maneas a gustar del equilibrio y a buscarlo donde fuera. Eso me enseñaron las bestias (Carri, 2021, pp. 55-56).

Más allá de las palabras lo que pareciera que se activa en estas escenas son ciertos saberes del cuerpo que marcarían un umbral, un movimiento intensivo que no parte del lenguaje sino de una composición múltiple, una coexistencia entre lo humano y lo animal capaz de otorgar otro modo de experimentar la experiencia vivida. Desde esta perspectiva, el territorio existencial que se configura en la novela se abre hacia estas composiciones y variaciones animales que van mostrando, en su devenir, otros modos de relación con la violencia, el deseo, lo rural, lo salvaje en sus diferentes formas del habitar, en una zona común de riesgos, aprendizajes y afecciones.

Cartografiar con (creer en este mundo)

En el epígrafe que abre el capítulo XII de la novela, nos resulta sugerente la remisión a una frase de Jean-Luc Godard, en la que habla de la importancia del cine para activar la creencia, la acción de creer “pase lo que pase”.¹¹ Esa creencia -lejos de emparentarse con una cuestión de credos- no tiene otro sentido más que el de intentar vislumbrar las fuerzas inmanentes de la tierra en que vivimos, un aprendizaje material que conjuga lo familiar/histórico, pero también, como decíamos, otros elementos más que humanos en la conformación de esos territorios existenciales.

La creencia como una forma inmanente de experimentar con lo que nos rodea, en un camino de exploración y profundización de las experiencias que nos atraviesan. Es el caso del cortometraje que Carri estrenó el mismo año en el que se publicó la novela; en el tiempo de la pandemia por COVID¹² y en el marco de una serie de cortos en torno a los procesos de creación vinculados con esta singular experiencia planetaria, la cineasta presenta *2020. La delgada capa de la Tierra* (2021b). A diferencia de las demás producciones de ese ciclo, elige posar la cámara sobre ciertas materias y elementos de aquello que podríamos denominar “naturaleza”, o “paisaje rural” o “campo”, pero operando un desplazamiento formal donde no aparece la voz sino solamente imágenes y sonidos del entorno. Este giro que trajo, indefectiblemente, un cambio de mirada.

Describimos este desplazamiento formal atendiendo al vínculo entre afectos, materias e imágenes retomando un interrogante sobre el suelo -esa “delgada capa de la tierra”- y sobre todo aquello que se despliega con/sobre/bajo su superficie, puesto que pensar el suelo, la tierra como materia, signo y archivo implica reflexionar sobre la necesidad de experimentar/crear nuevos dispositivos formales y estético/sensibles para comenzar a entrever otras semióticas materiales -no sólo discursivas-anidadas/enredadas en esos signos.

El corto comienza con una imagen en movimiento circular donde se registra una hilera frondosa de árboles que deja ver un atardecer, hasta que se hace foco en la luna. El *traveling* está acompañado de una serie de sonidos de ese entorno -gruñidos de chanchos, mugidos de vacas, chillidos indiferenciados de pájaros, entre otros-. A partir de allí se irán sucediendo diferentes escenas que registran momentos transitados por pájaros, vacas, ovejas y otros animales que habitan cierta zona rural indeterminada de la pampa argentina. El texto que acompaña al corto dice lo siguiente:

La ciencia ficción es un intento de conquistar nuevos planetas o de acceder a viajes espaciales convocados por la inquietud sobre las formas de vida que allí se podrían encontrar. ¿Qué pasa cuando esa sensación de inquietud y extrañamiento atraviesa nuestro cotidiano de forma global? Estamos en medio de una pandemia y la delgada capa de la tierra en la que habitamos, nos demuestra convincente la fragilidad de nuestra existencia. La incertidumbre extraterrestre se volvió introspectiva. La amplitud de la pampa, como un retazo de este espacial planeta y como un territorio liminar lleno de potencias narrativas, de temores y de belleza. (Carri, 2021b).

Estas palabras nos sitúan en el punto exacto de ese cambio de escala en la que lo extraterrestre se vuelve intraterrestre o superficie a la que habría que retornar. El suelo devenido fragmento de una extensión de campo, se torna materia desplegada y plataforma de escritura viviente con sus movimientos animales, vegetales y sonoros que lo habitan.¹³

La cámara se proyecta atendiendo a los sonidos y las imágenes que se capturan *en medio de* una atmósfera de campo. La cámara como dispositivo poético de la escucha y de la atención. Desplazar la presencia de la voz humana y tomar una posición de rastreo y escucha, operaría entonces como un vector formal, estético y político: es el intento por abrir espacio para que se produzca un encuentro, una práctica sobre todo de aprendizaje y apertura hacia esos otros regímenes de signos que pueblan un espacio, un territorio, un suelo.

Esos movimientos micro físicos que vemos en las sucesivas escenas del corto sugieren otros modos de habitar más amplios que los modos humanos, en el espacio de un territorio como el de la llanura pampeana, marcado por múltiples capas y escalas naturales, históricas y económicas. Modos del habitar que escapan al ojo humano y que hacen de cualquier territorio a explorar un espacio en constante movimiento. Como señala Vinciane Despret, prestar atención y multiplicar formas de habitar y de cohabitar, de estar en el mundo: “honrar las maneras de habitar” (2022, p. 35).

El desplazamiento formal/sensible y el cambio de mirada que propone Carri en *La delgada capa de la Tierra* (sumado a las composiciones presentadas anteriormente) se puede leer como un gesto vital que atraviesa toda su obra: explorar territorios, experimentar con los modos de abordar una experiencia, de otorgarle espesor y apertura en las maneras singulares de relación con otros existentes (humanos y más que humanos) para evitar, al decir de Isabel Stengers (2024), su empobrecimiento y disolución.

Albertina Carri inventa un dispositivo estético sensible para generar modos de relación que van más allá de lo personal o individual, desplegando otras formas de percibir, imaginar y pensar. Un dispositivo que ensaya -a partir de la coexistencia y mutua relación con esos componentes heterogéneos- formas de confianza y de creación de un lazo con la historia, pero también con esa “delgada capa” llamada Tierra, para seguir *fabulando* con aquello que -como especie- casi hemos perdido del todo: volver a *crear* en este mundo.

Palabras finales

Tal como ya señalamos –y para otorgar un cierre provisorio a este trabajo- pensamos que Albertina Carri elabora un dispositivo estético/afectivo/material en el que coexisten territorios materiales e inmateriales, procesos de subjetivación y usos del archivo que le permite sostener/inventar una mirada disidente y ajena a los mandatos y roles dominantes, ensayando modos novedosos para explorar los tenores y espesores de las memorias, en el marco de un terreno de disputas histórico sobre las continuidades y rupturas en torno a las consecuencias del terrorismo de Estado, las violencias de larga duración y los diferentes mecanismos, asimetrías y relaciones múltiples de poder que componen nuestro presente.

Un dispositivo en movimiento, que va mutando de acuerdo con los diferentes proyectos estéticos, pero en el que se percibe la creación de un territorio existencial (Guattari) para generar otras formas de relación entre elementos heterogéneos (animales, vegetales, terrestres, humanos, no humanos).

Con diferentes articulaciones, cada vez, la apuesta de Carri apuntaría a desmontar y atravesar la noción de territorio para dar cuenta, más que de un mapa fijo, de una cartografía a desplegar, en la que se articulan búsquedas vitales, históricas y políticas a través de movimientos y desplazamientos territoriales.

Pensar el archivo -señala Carri- como un territorio en sí mismo que se puede habitar y también cartografiar, en un ritornelo sin pausa que atraviesa tiempos, sonidos y cuerpos. Una suerte de topografía afectiva que pone en tensión no sólo la composición de la voz que narra, sino también el modo de relación entre cuerpos, territorios y usos del archivo en tanto superficie de creación y de resistencia, en medio de las complejidades y violencias de este tiempo.

Referencias

- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim.
- Basile, T. (2024). *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina: De la Revolución a los Derechos Humanos*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; IdIHCS. (Pasados presentes; 6). <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.6798/pm.6798.pdf>
- Boero, M. S. (2021). Los tiempos del afecto. Archivo, distancia, memoria: una aproximación a Cuatreros de Albertina Carri. *El Taco En La Brea*, 2(14), e0049. <https://doi.org/10.14409/tb.2021.14.e0049>
- Boero, M. S. (2024). Creer en este mundo. Aproximación a 2020. La delgada capa de la tierra, de Albertina Carri. *Estudios de Teoría Literaria*, 13(30), 114-125. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/7827/8089>
- Carri, A. (2008) *La rabia*. Largometraje. Producción Pablo Trapero.
- Carri, A. (2018). Texto de la voz over de *Cuatreros*. *Revista Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, 14-15, 167-183.
- Carri, A. (2023). *Los rubios. Cartografía de una película*. Edición ARTHAUS.
- Carri, A. (2021a). *Lo que aprendí de las bestias*. Random House.
- Carri, A. (2021b). *La delgada capa de la tierra*. Bitácoras. (Miniserie documental). Idea y producción: Vanessa Ragone. Contenidos Públicos S.E. Haddock films.
- Deleuze, G. (2004). *Diálogos*. Pre – textos.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1995). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G. Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre - textos.
- Deprest, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Cactus.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre - textos.
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud*. Cactus.
- Guattari, F. (2015). *Caosmosis*. Manantial.
- Jiménez España, P. (2020). Albertina Carri: “Los límites que no están penados son los que pesan en el cuerpo”. *The Praxis Journal*. <https://thepraxisjournal.com/albertina-carri-los-limites-que-no-estan-penados-son-los-que-pesan-en-el-cuerpo/>
- Massumi, B (2024). *Lo que nos enseñan los animales sobre política*. Cactus.
- Morizot, B. (2020). *Tras el rastro animal*. Isla desierta.
- Peller, M. (2020). Las hijas de la militancia. En L. Arnes, L. Di Leone y M. J. Ponte (coords.). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y de la revuelta* (pp. 497-520). Eduvim.
- Rolnik, S. (2013). Geopolítica del rufián. En F. Guattari y S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (pp. 21-26). Tinta Limón.
- Salvi, V., Messina, L. (2024). Reconfiguraciones memoriales sobre el terrorismo de Estado durante los años de ascenso de las derechas en Argentina (2008 – 2019). *Política y Sociedad*, 61(1), e85482. <https://dx.doi.org/10.5209/poso.85482>
- Stengers, I., Debaise, D. (2024). Resistir al empobrecimiento del mundo. *Multitudes*, 85, 129-137. <https://doi.org/10.3917/mult.085.0129>

Notas

1 El trabajo de Teresa Basile sobre las escrituras de la generación de hijos sitúa la obra de Carri en una constelación de prácticas estéticas atravesadas por la infancia y el duelo (2019). En este sentido, la crítica ha señalado que, en Argentina, la emergencia de los HIJOS en 1995 y de producciones como *Los rubios* de Albertina Carri (2003) marcaron un punto de inflexión en el régimen testimonial, desplazando el eje desde los sobrevivientes hacia los descendientes, quienes pusieron en cuestión las formas heredadas de narrar la memoria y el testimonio (Basile, 2024). Esta lectura permite situar a Carri no sólo como una voz singular, sino como parte de una trama generacional que reformula los modos de representación de la memoria y sus formas de transmisión, en el marco de las transformaciones sociales y las disputas por los relatos del pasado desde la recuperación de la democracia hasta nuestra contemporaneidad. Valentina Salvi y Luciana Messina (2024) han analizado las “reconfiguraciones memoriales” durante el ascenso de las derechas, proponiendo la noción de “trama memorial” para comprender las disputas contemporáneas sobre el pasado reciente. Estas perspectivas permiten situar las producciones de Carri en diálogo con un campo en expansión, en el que el archivo, la memoria y el territorio son puestos en tensión como categorías críticas y políticas.

2 La película *Los rubios* se destacó sobre todo por cuestionar la decisión militante de sus padres, desde un lugar de reclamo como hija, posición que va mutando a lo largo de su obra hasta reconocerse heredera del gesto revolucionario de sus progenitores. Como señala Mariela Peller: “En un contexto de publicación de relatos épicos de la militancia, como los de *La voluntad* (1997/1998), Carri desobedecía el mandato de respeto al testimonio de los protagonistas y cuestionaba las decisiones personales y políticas de la generación paterna: “Me cuesta entender la elección de mamá. Por qué no se fue del país. Por qué me dejó en el mundo de los vivos”, enunciaba en la película. Al asumir una posición de aguafiestas en lugar de reproducir el orden familiar –de la memoria–, las hijas cuestionan discursos sociales establecidos como verdades y permiten imaginar nuevas relaciones entre parentesco, memoria y política” (2020, p. 503).

3 Como decíamos, dentro de la generación de l*s HIJ*S, la apuesta de la artista audiovisual y escritora Albertina Carri se distingue por su búsqueda persistente de formas y modos de expresión novedosos y disidentes para dar cuenta de otros vínculos entre memorias, estética, experiencia y política. Hija de padres militantes, secuestrados por la dictadura, el recorrido artístico de Carri ha sido múltiple y en permanente búsqueda expresiva y transformación. Su propuesta apunta a una postura deseante y desobediente con los mandatos hegemónicos, destacándose, además, su militancia lesbiana y feminista, así como la revisión de otras formas de los lazos de familia y los devenires minoritarios. Entre sus obras encontramos *Los rubios* (2003) documental sobre el secuestro y la desaparición de sus padres, por causa del terrorismo de Estado, que marcó un punto de inflexión en los modos de concebir los relatos del pasado reciente y en las retóricas tipificadas de la memoria; el corto porno *Barbie también puede estar triste* (2001) *Géminis* (2005) *La rabia* (2008) *Restos* (cortometraje 2010) *Cuatreros* (2017) *Las hijas del fuego* (2018), *La delgada capa de la tierra* (corto 2020), entre otras. A comienzos de 2025 ha estrenado el largometraje *¡Caigan las rosas blancas!*

4 Como se menciona en la novela: “En la forma de nombrar se dirime un restablecimiento no automatizado o una automatización y pertenencia a un sistema. No es conveniente sentir tanta libertad frente al lenguaje, menos aún frente a la forma de las cosas, y, por último, pero muy inconveniente, que la visión sea autónoma a cualquier consenso social [...] Hay algo que a veces es contradictorio pero inapelable y necesita del ocultamiento y de las mentiras [...] Un llamado casi sagrado a desautomatizar lenguajes para soportar lo ordinario del día” (Carri, 2021a, pp. 189-190).

5 Suely Rolnik define al cuerpo vibrátil como aquella capacidad de nuestro cuerpo de poder aprehender el mundo en su condición de campos de fuerzas que nos afectan y se nos hacen presentes en el cuerpo bajo la forma de sensaciones. La configuración de un cuerpo vibrátil estaría indicando el grado de apertura para percibir y dejarse afectar por las fuerzas vitales que pueblan el mundo. Fuerzas que no necesariamente están codificadas pero que están señalando otras necesidades y también otros deseos que contribuyen a la invención de lo real social. Nos encontramos ante una relación paradójica entre la vibratibilidad del cuerpo y su capacidad de percepción, y justamente es esa tensión la que moviliza e impulsa la potencia del pensamiento/ creación (Rolnik, 2013, p. 478).

6 Como señala Carri en una entrevista: “Creo que de esa manera se construye la película: pensando en el archivo como un territorio en sí mismo que se puede habitar y también cartografiar. Ese es el trabajo que hace *Cuatreros*: crea una cartografía sobre esas imágenes existentes y construye una ficción” (Jiménez España, 2020).

7 Como señala Carri en una entrevista: “Creo que de esa manera se construye la película: pensando en el archivo como un territorio en sí mismo que se puede habitar y también cartografiar. Ese es el trabajo que hace *Cuatreros*: crea una cartografía sobre esas imágenes existentes y construye una ficción” (Jiménez España, 2020).

8 Nos parece interesante ese modo de composición, en tanto esos restos de archivos, esas imágenes encontradas entran en tensión con una idea de ficción que no responde solamente a una cuestión imaginaria, tampoco a una representación mimética en la que el mapa daría cuenta de un territorio, con sus contornos y fronteras definidas. La idea de cartografía nos remite a otro modo de pensar los ejercicios de la ficción -de la potencia de la ficción, en tanto superposiciones de planos imaginarios y reales- y de aquello que podemos suponer sobre las imágenes del archivo como territorio.

9 La pregunta por cómo hacerse un cuerpo se expande y se vuelve composición colectiva, manada, en *Las hijas del fuego* (2018) película que, a través de un viaje por los parajes del sur argentino, explora el goce lésbico disputando una mirada feminista del género pornográfico (por fuera de la lógica heteropatriarcal) para tramar otras alianzas entre cuerpos y memorias (recupera el linaje

de las científicas de los 60 que fueron a trabajar al sur, las luchas feministas, proclamándose hijas y nietas de esas luchas). “No es la representación el problema, el problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorio y paisaje frente a la cámara”, se escucha en el filme, evidenciando tal vez, un trabajo de contagio y alianzas entre territorios y subjetividades otras, para pensar en otras nociones de pueblo y de nación, desafiando las leyes de la herencia heteropatriarcal impuesta.

10 En su notable ensayo *Lo que nos enseñan los animales sobre política* (2024) Brian Massumi propone que pensemos otras formas de hacer política a partir de la cuestión del juego animal, es decir, observando toda una política animal que nos estaría mostrando un modo de relación singular, inmanente, procesual, que opera por “simpatía”, “inclusión mutua”, “contrapuntos musicales”, subjetividades sin sujeto, atendiendo a las fuerzas creativas que se despliegan en los territorios vitales. Recupera la potencia del gesto lúdico animal, efectuando una lectura no utilitaria del instinto, como una forma –no exenta de violencias, pero abierta a lo impredecible e impersonal- de revisar y contagiar los modos arraigados de vinculación humana, sostenidos en el lenguaje y la representación. Desde esta perspectiva, defiende las zonas y gestos de intensidad no representacionales, que operan múltiples formas de contagio, composición y alianza. “La apuesta definitiva de este proyecto es política: investigar qué lecciones se pueden aprender, jugando a la animalidad de ese modo, sobre nuestras formas habituales, demasiado humanas, de trabajar lo político. Nuestra esperanza es que en el curso de la investigación podamos ir más allá de nuestro antropomorfismo *respecto a nosotros mismos* [...] nuestra inveterada vanidad con respecto a nuestra supuesta identidad de especie, basada en los engañosos fundamentos de nuestra propiedad exclusiva sobre el lenguaje, el pensamiento y la creatividad” (2024, p. 17).

11 “El cine, como el cristianismo, no se funda en una verdad histórica, nos da un relato, una historia y nos dice ahora: cree; y no dice concede a este relato, a esta historia la fe propia de la historia sino: cree pase lo que pase” (Carri, 2021a, p. 193).

12 En el marco de un presente atravesado por una crisis ecológica extrema, el tiempo de la pandemia de COVID 19 durante los años 2020 – 2021 trajo consigo una serie de dislocaciones en todos los órdenes, marcando un punto de inflexión en varios sentidos. Por un lado, obligó a una detención mundial a partir del confinamiento obligatorio en las distintas partes del mundo para evitar contagios, lo que generó una suerte de freno -ilusorio y momentáneo- al aceleramiento de los modos actuales de producción capitalista, aunque -para lograr comunicarnos- potenció la velocidad de los dispositivos tecnológicos lo que implicó ciertas mutaciones en el plano de las subjetividades. Por el otro, esa situación excepcional profundizó y evidenció aún más las condiciones de precariedad a las que están sometidas gran parte de las comunidades humanas y más que humanas, la explotación y uso sin medida de la naturaleza como recurso, ante la devastación social y ecológica que amenaza la habitabilidad en el planeta. En otras palabras, quedó expuesta, una vez más, la necesidad de repensar el vínculo del sujeto humano con el mundo viviente del cual forma parte (tramas vegetales, minerales, animales, geológicas, atmosféricas) y la urgencia de componer vínculos de coexistencia que posibiliten otros modos del habitar.

13 “Buscamos vida inteligente en el universo, cuando existe bajo formas prodigiosas en la Tierra, entre nosotros, bajo nuestros ojos, pero en su discreta mudez” -señala Morizot [...] Es tiempo de volver a la Tierra...” (p. 28).