

# Los tiempos del afecto. Archivo, distancia, memoria: una aproximación a *Cuaterros* de Albertina Carri

**MARÍA SOLEDAD BOERO** Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ORCID 0000-0003-2871-1659

[mariasoledadboero@gmail.com](mailto:mariasoledadboero@gmail.com)

## Resumen

A partir de un acercamiento a la película *Cuaterros* (2017) de Albertina Carri, nos proponemos reflexionar sobre la distancia en tanto dimensión afectiva que actualiza modos singulares de vinculación con el pasado. La película retoma la historia de su búsqueda infructuosa del guión para cine elaborado a comienzos de los 70 por Pablo Szir, basado en la investigación de Roberto Carri, su padre (de su libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* de 1968). El cineasta fue desaparecido por la violencia de Estado, al igual que los padres de Albertina, y todo lo vinculado al guión sobre dicho filme. Nos interesa analizar esta película en el marco de algunos interrogantes que se vinculan, por un lado, a los modos en que se usa el archivo, en tanto reservorio de imágenes, y por el otro —dado el marco de experimentación en el que la cineasta trabaja con el pasado— indagar en los matices de sus búsquedas y sucesivos fracasos para llevar adelante dicho proyecto. Un desafío para pensar la invención de lazos inéditos entre lo familiar y lo colectivo, y la elaboración de una posición subjetiva que va descomponiendo los sentidos de lo autobiográfico, de lo personal y familiar, dando lugar a otras alianzas desde un yo que se abre al exterior que lo atraviesa. Una búsqueda

de la forma estética no encontrada que es, sobre todo, una indagación afectiva, ética y política sobre el *cómo seguir* narrando los efectos de la violencia de Estado y la desaparición, desde el presente que habitamos.

**Palabras clave:** distancia / afectos / memoria / imágenes / archivo

## The times of affect. Archive, Distance, Memory: An Approach to *Cuaterros* by Albertina Carri

### Abstract

From an approach to the film *Cuaterros* (2017) by Albertina Carri, we propose to consider the distance in the affective aspect which reflects on unique ways of connecting with the past. The film recovers the story of the unsuccessful pursuit of the screenplay written in the early 1970s by Pablo Szir, which was based on Roberto Carri's, his father, research (from his book *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968.) The filmmaker was disappeared at the hands of the violent and dictatorial state that ruled Argentina from 1976 to 1983, as well as Albertina's parents and everything that was related to that script. We are interested in analysing this film in the

Recibido: 26/7/2021. Aceptado: 10/8/2021

**Para citar este artículo:** Boero, M.S. (2021). Los tiempos del afecto. Archivo, distancia, memoria: una aproximación a *Cuaterros* de Albertina Carri. *El taco en la brea*, (14) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0049 DOI: 10.14409/tb.2021.14.e0049



context of the mysteries that are related, on the one hand, to how this archive is used as an image reservoir (it should be noted that Cuatreros is completely made up of archive photos.) On the other hand, and given the experimentation framework in which the filmmaker focuses on the past, we are inspired to explore the aspects of his research and consecutive failures to carry the project forward. The historical gap is regarded as an issue of the portrayal of the past, but also as a challenge to contemplate, from an

affective aspect, the creation of the unprecedented links between the individual and the mutual. A pursuit of an aesthetic form which is, above all, an affective, ethical, and political exploration of how to keep on narrating the effects of violence and the disappearance of our late past, from the present we live in.

**Key words:** distance / affection / memory / images / archive

¿Cuerpo de imágenes o imágenes de un cuerpo en constante movimiento? ¿Cómo devolver a los fósiles su carácter fantasmal de un tiempo que aún no fue, o de cómo el archivo se volvió la obsesión de una época que arraigada en el yo criminaliza el olvido antes que volverse de cara al acto de recordar, al acto mismo de decir yo?

ALBERTINA CARRI

### La distancia como problema<sup>1</sup>

En el marco de ciertas discusiones que procuran pensar la distancia como problema (formal, teórico, crítico, histórico, estético) nos interesa situarnos en aquellos interrogantes que toman la distancia en tanto perspectiva que desmonta e interviene sobre los supuestos de la representación a la hora de pensar en objetos de la cultura audiovisual. Objetos que, en su relación con el pasado reciente traumático de nuestro país, desafían y hacen *estallar* los modos convencionales del documental y el testimonio, mostrando otros vínculos con el pasado, el archivo y la novela familiar.

A partir de un acercamiento a la película *Cuatreros* (2017) de Albertina Carri,<sup>2</sup> nos proponemos reflexionar sobre la distancia en tanto dimensión afectiva que actualiza modos singulares de vinculación con el pasado. Los afectos como fuerzas intensivas que, en su despliegue, activan temporalidades diferenciadas y yuxtapuestas, propician otras conexiones entre las imágenes y el mundo, promueven otros lazos entre aquellos pasados que se exploran y el presente desde el cual se los evoca.

La distancia histórica se nos presenta entonces como un problema desafiante a la hora de indagar en los modos de representación de ese pasado, pero también como una provocación para pensar, desde una mirada emparentada con algunos interrogantes del giro afectivo, en hendiduras temporales que dislocan el tiempo y lo fracturan: futuros soterrados, fantasmas, anacronismos, presentes ahuecados que dejan ver la no cancelación e indeterminación de pasados. Y también en la invención de lazos inéditos entre la extrañeza y opacidad irreductible del pasado y un presente que, en su balbuceo, no cesa de buscar formas de contacto y apertura.

La distancia histórica, desde esta perspectiva, se abre a otros modos de dimensionar los afectos y emociones no solo desde un lugar individual sino en tensión permanente con aquello que se entrelaza en el espacio público. De este modo, la referencia a formas afectivas de contactarse con el pasado permite repensar no solo qué se entiende por pasado sino también cómo concebimos el presente y el pasaje temporal entre lo que fue, lo que es y lo que será (Macon y Solana, 2015:15-16).

La relevancia del estudio de los afectos en el cine —como bien señala Irene Depetris Chauvin— abre zonas y campos de sentido poco explorados y «se convierte en un sitio privilegiado no sólo para los estudios sobre la representación, sino también para explorar dimensiones experienciales y somáticas, incentivando a la creación de atmósferas sensibles» (2019:6-17).<sup>3</sup>

Entonces, uno de los primeros interrogantes que surge luego de ver *Cuatreros* tiene que ver con el impactante y desbordante archivo de imágenes heterogéneas que proliferan durante el tiempo que dura el filme. Quizá podemos situar esa pregunta a la misma instancia de producción de la película: ¿qué hacer con las imágenes buscadas o halladas por azar?, ¿qué hacer con esos kilómetros de cintas, en su mayoría de los sesenta y setenta, algunas arruinadas, otras intervenidas, pero todas expuestas en su condición de *fósiles vivientes*?

A partir de la técnica del *found footage* (metraje encontrado) Carri efectúa una operación de montaje sobre/entre las imágenes, arma y desarma la película. Este modo de trabajo produce un distanciamiento que va marcando rupturas y desmontajes, rompiendo la ilusión de continuidad cronológica y de imitación de la imagen fílmica. Así lo comprobamos ante la presencia de una cantidad de fragmentos de películas, publicidades, noticias periodísticas, propagandas, imágenes heterogéneas sacadas de su contexto de origen y puestas en relación con otras imágenes que juegan un contrapunto disonante con la voz en *off* encargada de relatar la historia que se narra.

Hay un uso del archivo que, en general, libera a la imagen de sus prescripciones representacionales y hace que ella emerja en su anacronismo y desajuste, mostrando su materialidad, sus condiciones de posibilidad o imposibilidad y también su desajustada violencia.

Componer, destruir, inventar otros lazos con aquello que se busca del pasado familiar atravesado por el terrorismo de Estado, esa parece ser la pesquisa de Albertina: buscar las «vibraciones» del archivo en su propia condición de ruina, fragmento y opacidad. Y desde una interrogación afectiva que lo desborda todo, incluso los motivos que la llevaron a realizar esta película: el deseo de filmar aquel proyecto sobre la vida del cuatrero Isidro Velázquez que su padre y el cineasta no pudieron terminar, y los sucesivos e insistentes fracasos por llevar adelante dicho proyecto.

Es ante ese pasado en cierto modo inasequible que la película ensaya modos afectivos de acercamiento: experimentar con las formas de lo visible y de aquello que no está dicho, con las fracturas y saltos temporales para producir resonancias entre mundos diferentes, entre aquellos pasados diseminados como restos y vestigios y el presente habitado por fantasmas y vacíos.

Y desde esa búsqueda en apariencia familiar y personal, experimentar y revisar los límites difusos de lo propio, esto es, situar al yo que narra como parte de un dispositivo biopolítico (como la misma idea de familia) para visualizar algunas de las líneas que lo atraviesan.

A partir de esos modos de acercamiento y búsqueda de archivos, proponemos leer *Cuatreros* desde una zona que no se centra en la novela familiar y la primera persona. Pensamos que ese yo que narra está en permanente tensión con aquellos componentes del afuera (todo el trabajo con las imágenes encontradas, además de ciertas experiencias atravesadas por la protagonista a partir de una serie de encuentros y desencuentros) que desarreglan los modos de una experiencia en los términos de una aventura individual o personal, expandiéndose en una serie de conexiones y desconexiones que la vuelven compleja, abigarrada, múltiple, en continuo movimiento y composición.

¿Qué nos dice *Cuatreros* acerca del vínculo entre una memoria familiar de la desaparición política y una memoria que se abre a los afectos colectivos de ciertos pasados, a las tramas fragmentarias y aristas de lo público y social?, ¿cómo se conectan y articulan esos registros

diferenciados de la experiencia en los diversos recorridos planteados por la película?, ¿cómo un recuerdo deja de ser propio para convertirse en parte de ese murmullo de voces y discursos impersonales que, de una u otra forma, lo atraviesan?

En trabajos anteriores hemos indagado en formas de expresión en las que el yo de la narración se sitúa entre lo propio de una vida y lo que la excede, es decir, aquello que no puede ser medido en los límites de un yo, de un individuo, de una persona.<sup>4</sup> Desde allí, en *Cuaterros*, la composición de una memoria que va más allá de la memoria personal apelará a diferentes usos del archivo para dar lugar a ese encuentro entre lo singular de una experiencia y su apertura hacia todo aquello que la excede y la desborda.

### Lo que se busca

*Cuaterros* se estrena como ficción documental en el año 2017, y a partir de ese momento no ha dejado de causar impresiones diversas y de transitar por diferentes espacios que la llevan a preguntarnos sobre su centralidad en la carrera de Albertina Carri. ¿Qué tiene *Cuaterros*, cuál es su impulso, que singularidades encontramos en su composición?

Como sabemos, su trayectoria como cineasta ha cobrado relevancia a partir de *Los rubios* (2003) donde instaura un punto de inflexión en el modo en que se narra la desaparición —en ese caso, de sus padres— provocada por el terrorismo de Estado en Argentina. En ese momento, la experimentación que surge en el modo de abordar la desaparición iba de la mano de una postura en la que la pregunta giraba en torno al por qué, al no terminar de entender —desde su mirada de niña/hija huérfana— por qué sus padres habían optado por abrazar la militancia y dar su vida por ella.

Varios años después (con el transcurso del tiempo, el paso de vida, la experiencia de su maternidad) esa mirada va mutando y adquiriendo otras tonalidades donde la hija —ya mayor que sus padres y ella también madre— elige ese linaje de padres militantes, aferrados a un ideal revolucionario.

Algo de eso —o mucho— hay en la apuesta de *Cuaterros*, donde retoma los intentos por desentrañar y filmar —objetivo que se tornará imposible— la historia de Isidro Velázquez, un cuaterro sobre el que su padre, Roberto Carri, escribió en 1968 un libro clave: *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*.<sup>5</sup>

Roberto Carri describe la odisea de Velázquez e investiga la popularidad que cobró este personaje entre amplios sectores pobres de la población, y cómo esa rebeldía lo convierte en un héroe que enfrenta al régimen colonial dominado por terratenientes y las fuerzas armadas (Sztulwark, 2019). Unos años después Roberto escribió el guión para un filme clandestino basado en su libro, proyecto que fue dirigido por Pablo Szir en 1971. Ni la película que no fue editada (aunque había rumores de que sí) y tampoco exhibida, ni el guión fueron encontrados jamás.

La cineasta nos cuenta la búsqueda infructuosa de ese guión 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 acribillado por la policía —que lo venía persiguiendo durante un largo tiempo— en 1967. 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.

*Cuaterros* da cuenta de esa búsqueda y lo hace —como decíamos— 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 filme— 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, tracciones entre sí. Capas y capas de pasados que fabrican *tonos, matices* que sugieran los espesores y límites difusos de la historia y sus estratos.<sup>6</sup>

A través de ciertos mecanismos de esos metrajes encontrados (*found footage*) hay algo del orden de la desobediencia que se revela en el montaje de esas imágenes, en ese gesto inaugural, en palabras de Gustavo Galuppo: «la transformación insurgente del acto representativo supuesto en la práctica de expropiación/deconstrucción, el hecho de recusar del derecho a generar imágenes propias del mundo para saquear/sacar del conjunto ya existente y así ponerlo en perspectiva» (2018:67).<sup>7</sup>

En la apuesta de Carri, todas esas imágenes son proyectadas al mismo tiempo que una voz en *off* —la de la cineasta— va narrando los diferentes tiempos y derroteros para llegar a la filmación de este documental, las experiencias subjetivas que la atravesaron, los sucesivos intentos y sus fracasos, las bifurcaciones y sus hallazgos, en fin... como dice la cineasta: una suerte de *road movie* que la llevó a una búsqueda infructuosa, por caminos inesperados y al azar de los encuentros y desencuentros.

Al leer el guión intuyo que quizás el film haya estado basado en la investigación para el libro pero no en el libro en sí mismo. Entonces vuelvo a leer el libro mientras mi cuerpo va recuperando su forma más habitual, pero no mi emoción. Todas las mañanas me despierto esperando ser aquella Albertina que fui antes de ser madre y no logro encontrarla. Ya no, ya no, me digo con desconcierto y entonces emprendo un viaje a pelo a la tierra más árida que conocí. (2018a:168)

La voz en *off* y las imágenes mantienen una relación de semejanza, paradójica, de no correspondencia, lo que enrarece y expande las derivas de sentido en torno a lo que supone trabajar con archivos. En la cadencia de la voz, en el ritmo que va adquiriendo en medio de una serie de búsquedas, asistimos a un proceso inquietante y desajustado entre las imágenes y la voz, una serie discontinua que deja en evidencia el intersticio, el hiato entre voz e imagen, entre lo que se dice y lo que se ve.<sup>8</sup>

En el pulso que va cobrando la voz también se juega la construcción/destrucción de una posición subjetiva que —a través de esas torsiones, disyunciones y opacidades entre lo que se dice y lo que se ve, entre palabra e imagen— procura encontrar algunas respuestas o palabras para aquello que no pudo ser, lo que quedó suspendido, en estado de latencia o en coordenadas desconocidas.

Ese pulso vital es el que también se debate entre la búsqueda infructuosa de certezas, de algún indicio o rastro que la lleve a la película perdida, a algún vestigio o marca de su padre, y a la vez todo aquello que la interroga en su presente, la sucumbe y la abisma en torno a su *temblorosa* existencia.



Fotograma  
*Cuaterros*

El cuerpo entonces —el cuerpo que encarna la voz que narra— aparece como superficie de inscripción de esos derroteros y devenires en tanto la investigación sobre esa película perdida va teniendo lugar, mostrando las fragilidades y mutaciones de esa experiencia que se va atravesando: cuerpo de madre/«vaca lechera» que amamanta a su hijo pequeño (mientras se pierde por los caminos de la investigación) cuerpo herido por la ausencia que no puede dejar de mirarse ese «ombligo lastimado», cuerpo que se deteriora —en otro momento de la búsqueda— como la misma idea de familia que la sostiene en medio de una serie de ataques de ácidos gástricos.

Estamos en presencia de un *yo* —que se sabe roto y agrietado— que se abre al mundo, a través de esas imágenes buscadas/encontradas, a ese tejido de voces que le van proporcionando fragmentos, indicios, pistas sobre aquello que busca. El *yo* como caja de resonancia: de todas aquellas líneas de la historia, de las violencias sociales, que van atravesando los movimientos y también los lazos de familia.

*Ya es tiempo de violencia* es un llamado a tomar las armas, a no dejarse amedrentar por la oligarquía nacional y el imperialismo reinante. Filmada con contundencia y elegancia, la película tiene una fuerza heroica y una lógica discursiva implacable. Cada vez que la vuelvo a ver me reconcilio con mis padres muertos. Es más, cada tanto la veo para recordar ese sentimiento que me embargó la primera vez que la vi: si hubiese tenido la edad suficiente en esa época yo hubiese hecho lo mismo que ellos. Que Juárez, que Szirs, que mamá y qué papá. Hubiese pertenecido a una célula subversiva, sin dudas. Pero los tiempos son otros y me tocó este, el de un ombligo tan lastimado del que no logro zafar. (2018a:171)

### **Preferiría no hacerlo...**

La referencia al famoso personaje de Melville resuena y nos permite extraer ciertas claves en el modo en que se plantea la «operación fracaso» de la película. Entre el deber, la búsqueda fallida y los intentos frustrados se va desplegando el reverso de un proyecto, de una finalidad, donde el fracaso no puede medirse desde una lógica hegemónica de la concreción de una meta o del «éxito» alcanzado, sino que hay que matizarlo desde otras dimensiones.

Como decíamos, *Cuaterros* es el resultado de varios intentos fallidos por filmar la película sobre el libro de Roberto Carri, su padre. Es la «operación fracaso», y la insistencia en esa negativa de no querer realizar tamaña empresa, o de «preferir no hacerlo».

La cineasta relata que escribió cinco guiones diferentes, cinco versiones posibles y que todas quedaron en la nada. Cada una de esas aproximaciones enfocaba la historia de Isidro Velázquez desde ópticas diferentes, y con diferentes títulos como por ejemplo *Tiempo de cacería* (lo que significa «Chaco» en su lengua nativa) o *Tiempo de rebelión* (en homenaje a *Tiempo de violencia*, película que la marca y a la que encuentra, por azar, en Cuba). Por fuera del cine, también hubo intentos de acercamientos a la historia de Velázquez, que es también la historia de su padre escribiendo sobre Velázquez: en 2013 la idea se transformó en una conferencia performática a la que es invitada por Lola Arias (*Isidro Velázquez: Un viaje hacia el fracaso*) y luego en el año 2015, fue una instalación audiovisual múltiple denominada *Operación fracaso y El sonido recobrado* en el Parque de la Memoria (donde una de sus partes se llamó «Investigación del cuaterismo», dedicada al padre y a su investigación).<sup>9</sup>

Tránsitos por diferentes soportes, insistencia por llevar adelante el sueño del padre que es también, quizá en esa indeterminación, parte de su sueño. Es la «fascinación por la fascinación

que sentía mi padre por el personaje de Velázquez» dirá Carri, lo que la lleva a empeñarse en un proyecto que se tornará —desde cierto punto de vista— imposible.

¿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. Un entramado de líneas que se bifurcan, chocan, siguen, se cortan, entre otros movimientos que la llevan no solo 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).

Algunas de las líneas, por ejemplo, llevan a Carri hacia Cuba, donde no encuentra lo que busca pero sí se produce el hallazgo de la película *Ya es tiempo de violencia* (1969) donde aparecen registros del Cordobazo y de otras movilizaciones de los sesenta, de Enrique Juárez, película que la interpela y la sacude; otra línea la lleva a conversar con Lita Stanlic, compañera de Pablo Szir y productora audiovisual, que la llena de pistas, palabras y conversaciones sobre cine; también emprende con su familia (su mujer y su hijo) el viaje a Chaco, a Pampa Bandera, donde visita a una tía desquiciada, que le recuerda su origen de clase y parte de su pasado.

En Chaco se encuentra con la aridez y el desamparo de ese paisaje de polvo, sequía y viento, un desierto lleno de espinas, que hacen más desasosegado 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 esos fracasos que se van acumulando, como se acumulan las imágenes en la pantalla, notamos la insistencia de algo que se va generando —paradójicamente— de esa imposibilidad. En ese «preferiría no hacerlo» se va articulando —quizá como efecto residual, como resto deseante— una insistencia que va tomando cierta forma.

En la línea afectiva que insiste en el «fracaso» queda en evidencia el recorrido de un yo que se expande a través de ese exterior no solo físico (en tanto recorridos materiales que lo llevan a diferentes geografías) sino también atravesando otras temporalidades, las que traen consigo esas imágenes encontradas o buscadas. Porque 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, 2018b): hacer hablar al fósil, detectar ese hiato no pulsado de tiempo, liberar esa partícula de potencia temporal en estado de latencia, a la espera —quizá— de su aliento intempestivo.

Paradojas de los archivos de imágenes encontrados que Carri monta y desmonta, desafiando el derecho de propiedad —según sus palabras— y convirtiendo esas capas de imágenes en fragmentos dispersos, heterogéneos que, en su aparición, comportan efectos residuales del inconsciente de otras épocas, una arqueología de restos y vestigios de discursos y escenas que, en su emergencia, van produciendo efectos inesperados sobre aquellas capas de discursos, haceres y afecciones de un momento histórico determinado.

Como refiere Carri, *Cuaterros* no es solo una película completamente de archivo, sino que es un trabajo sobre el archivo al que se tuvo que salir a buscar, con más incertidumbre que certezas sobre su existencia:

Algunos aparecieron y otros no. Los trabajamos en nuestra mesa de montaje, donde lo ordenamos como si fuese ficción: lo rompimos y le insertamos un nuevo sentido que tenía que ver con lo que nuestra narración necesitaba, con actos meramente ficcionales. Eso nos dio mucha libertad y también mucho desapego con respecto a ese material. 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 *Cuaterros*: crea una cartografía sobre esas imágenes existentes y construye una ficción. (2020)

Nos parece interesante ese modo de composición, en tanto esos restos de archivos, esas imágenes encontradas se vinculan 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. En este punto, «cartografiar» supone una experimentación con lo real que, a diferencia del calco (Deleuze y Guattari, 2008) despliega un ejercicio abierto de composición y activa la creación de planos virtuales que conectan con otras dimensiones de lo real.

### «¿Acumular imágenes es resistir?»

Los fracasos se acumulan como se acumulan las imágenes. Con esa interrogación comienza *Restos*: un cortometraje de Carri, producido en el año 2010.<sup>10</sup> Mientras aparecen imágenes de metros de celuloide bajo el fuego, latas oxidadas de películas perdidas, cenizas de materiales fílmicos que no se recuperarán jamás, una voz en *off* se pregunta: «Acumular imágenes ¿es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?».

Y a partir de allí se abre una búsqueda material de aquellos restos de películas militantes de los setenta, un cúmulo de historias y creaciones que fueron, al igual que los libros, sistemáticamente perseguidas por el terrorismo de Estado: destruidas, veladas o quemadas, o escondidas, por ejemplo, en latas de títulos inocentes que también con el tiempo se perdieron.

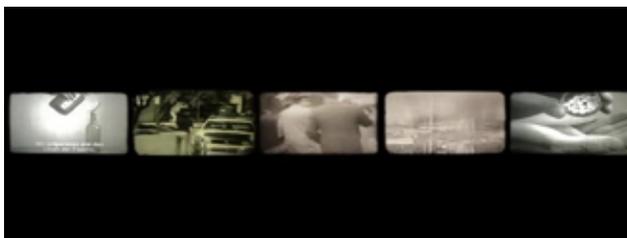
Como escribe Didi-Huberman, lo propio del archivo es su naturaleza agujereada, lacunar (2013a), es decir, todo aquello que falta, que ya no está, que se destruyó, se hizo cenizas... y es a partir de lo que sobrevive, lo que queda, de esos restos que quizá podamos llegar a dimensionar aquello que «quema a través del fulgor de su ausencia», como nos dice Carri en *Restos*. Acumular imágenes también es una forma de memoria necesaria, a la espera de que lo inesperado que traen consigo encuentre su tiempo y su insurgencia.

En este sentido, *Cuaterros* también se ubica en *estado permanente de búsqueda* de aquellas imágenes perdidas y el *acto de buscar* deviene entonces *acto de resistencia* ante el olvido y la destrucción (Carri reitera una frase de Godard, en varias entrevistas, en la que afirma que una imagen no existe por sí misma, sino que siempre está dando cuenta de imágenes anteriores, a través de la ausencia o de la evocación —2020—).

Desde esa *materialidad* que tropieza con una serie de obstáculos es que también podemos pensar en los modos de conexión inéditos o la *no relación* de las imágenes con las palabras, donde lo que percibimos por momentos —en medio de una catarata de viejas películas y propagandas políticas de los 70 donde aparecen naturalizados significantes como los de «enemigo interno», «terrorista», la defensa de las fronteras y la xenofobia— es el artificio y la arbitrariedad del vínculo entre las palabras y las cosas.

Ese prisma de imágenes —observa Oscar Cuervo— se va descomponiendo de manera simultánea a los intentos de componer la novela familiar. Un prisma que remite a «los pasados posibles, a los reales y a los ficticios» y que se abre a múltiples interpretaciones:

Aparecen el campo, los caballos, la Sociedad Rural, los milicos, los Ortega, Videla, Massera, Rojas, Aramburu (...) la Legrand (...) la propaganda antisubversiva, el robo a una tienda de venta de pelucas, la casa de un «terrorista» recién fugado, los policías gordos que contestan con su extraña jerga las preguntas de los periodistas de la tele. Las imágenes en *Cuaterros* tienden a abrir, contradecir, burlar, parodiar, dejar en suspenso lo que su propio relato novelesco intenta definir... («Sombras terribles» sobre *Cuaterros*, 2017)



Fotogramas  
*Cuaterros*

Cada pantalla tiene su propia lógica temporal caótica e inestable, donde no hay una jerarquía de archivos, sino que, por el contrario, lo banal se mezcla con lo relevante, la memoria pública con la privada, incluso el ritmo apresurado de la voz que habla va marcando las inflexiones afectivas asociadas a sus sucesivos intentos por acceder al material perdido: «Todo puede ser peor, me digo, mientras arrastro a mi familia a esa geografía alucinada...» dice la narradora. Las imágenes son indagadas, excavadas para que revelen aquello que no muestran o no dicen en su superficie (Bernini, 2010).

La proliferación descentrada y compulsiva de imágenes no puede reducirse a una explicación o punto de vista. El orden secuencial de las imágenes da paso a un modo de simultaneidad visual donde asistimos a una multiplicidad de fragmentos visuales que exceden los límites de lo que un ojo humano puede asimilar. Es un gesto que abre a derivas y líneas de interpretación diversas y que pone en movimiento otros saberes y prácticas en torno a la potencia de los archivos, sus pliegues y repliegues anárquicos y anacrónicos que revisan y sacuden determinados regímenes audiovisuales hegemónicos de una época.<sup>11</sup>

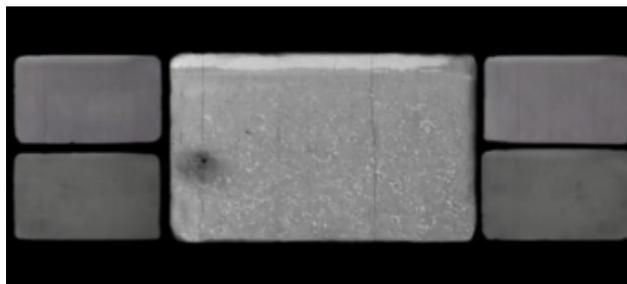
### «¿Quién puede decir yo...?»

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.

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 inhóspito 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 hendijas más inhóspitas del cuerpo son la autoridad suprema de esos confines. (2018a:176)



Fotograma  
*Cuaterros*

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.

*Cuaterros* se enmarcaría en aquellas narrativas audiovisuales que piensan el uso de los archivos como herramienta singular para acceder a lo contemporáneo, y para revisar críticamente formas de representación predominantes, proponiendo «arqueologías complejas sobre el presente» que habitamos (Taccetta y Veliz, 2018). En este sentido, se derrumba la idea convencional de «archivo» entendido como reservorio inmóvil de imágenes cristalizadas, tendientes a sostener una mirada lineal de la historia, y se activaría un trabajo *con* y *contra* el archivo a través de la implementación de una lógica del fracaso —expresada de un modo paradójico y que puede leerse en la complejidad de esos «imposibles» que van trazando otros hallazgos— y de una cierta distancia que ironiza con esa imposibilidad de encontrar lo que busca.

Entender, leer, inventar una forma: un gesto político. Buscar aquella forma perdida *a pesar de* los «fracasos» sucesivos que van dibujando otros hallazgos, otros modos de supervivencia ante la intemperie de la historia.

El uso singular de los archivos, eso que se arma a partir de las imágenes, no solo despierta las latencias de un pasado que no cesa de pasar, sino que hace de cuerpo y nexo entre «la casta de vivos y la casta de muertos» de la escena familiar. Y es desde allí que se concibe o se piensa una posición ética y estética.

Por eso decir *yo* —sostiene Emilio Bernini en su ensayo «Salir del cine...»— desde *Los rubios* hasta *Cuaterros*, es siempre un problema: «un problema de formas porque es un problema político (...) que vuelve problemática todas las formas estéticas» (2017:3).

Y en esa interrogación sobre la posibilidad/imposibilidad de decir «yo» también asistimos a la búsqueda de aquellas formas sensibles que puedan dar cuenta, en parte, de aquellas líneas o tramas que exceden y al mismo tiempo atraviesan al sujeto de la experiencia. Tramas colectivas, voces sociales diseminadas y fragmentadas en el fragor compulsivo de las imágenes.

¿Quién puede decir *yo*? se pregunta Albertina ante el murmullo impersonal y anónimo de esas capas de pasados que trama *Cuaterros*. El *yo* personal en *Cuaterros* intentará diluirse en la composición y la potencia de un *nosotros*: una suerte de colectivo abierto y heterogéneo. El legado familiar se abre a los modos en que transitamos e inventamos nuestras *supervivencias* y las proyectamos en la

esperanza de los que nos suceden. La narradora finalmente se dará cuenta de que sus padres no están en esa cantidad infinita de imágenes, aunque encuentra en sus escritos ciertas formas del legado:

Releo las palabras que mi madre y mi padre dejaron escritas en diferentes géneros. Sus plumas, que conservan la urgencia editorial son las que los definen. El cálamo imaginario sobre el que se embebió la tinta es el que los vuelve a la vida. Y la furia de Roberto me conmueve, y el ansia de Ana María me destartala. Encuentro en sus voces escritas con desesperación, como si hubieran sabido que sus vidas serían fugaces, el legado definitivo: La obra como inmanencia de la vida, la vida como punto de luz inmenso de donde surgirán todas las cosas, incluso la muerte, y con ella el cine. Entonces, sólo entonces, hago esta película... (2018a:183)

La fuerza de estas palabras que se oyen casi al final de la filmación sugiere paradójicamente un punto de partida («entonces, sólo entonces, hago esta película»). En ese sentido, nos permiten situarnos en la complejidad de los tiempos del afecto que se desprenden allí, en tanto cúmulo de intensidades que se superponen y que muestran al cine como generador de vida que sobrevive a la muerte. Desde esta perspectiva, estamos ante un tiempo en el que el *antes* y el *después* se suspenden y superponen en un orden estratigráfico (Deleuze y Guattari, 1995) en favor de una coexistencia de capas y estratos temporales que van atravesando los planos de inmanencia entre la vida y la obra. La película se gesta en ese devenir y se convierte —quiero sugerir— en otra suerte de piel o estrato, una *forma otra* de expresión, que sigue un movimiento de *metamorfosis* de un yo que se ha dejado *afectar* en el transcurso de la búsqueda.<sup>12</sup>

### Los tiempos del afecto

Como decíamos, el propósito de nuestro trabajo ha sido explorar algunas líneas en torno a los vínculos entre distancia, tiempos y afectos a partir de ciertas operaciones que detectamos en Carri: una experimentación con las imágenes de archivo encontradas o buscadas, que le posibilita desarmar, descomponer y realizar un *trazado otro* sobre las mismas. Inventar disyunciones entre las imágenes y la voz que narra, para cultivar intersticios y generar la emergencia de conexiones no pensadas, de otros modos de relación y no relación.

Es a partir de un trabajo de búsqueda y creación con los archivos encontrados, pero también —y, sobre todo— con las variaciones subjetivas que se van sucediendo a lo largo de la película, donde el sujeto de la experiencia —la voz que narra— opera como un cuerpo que se expone a ese otro «cuerpo de imágenes» (como dice el epígrafe de este trabajo) en movimiento, descentrado, sin límites.

Abrir las potencias de la imaginación a ese cúmulo de imágenes en su capacidad de *afectar* y de ser *afectadas*: en esa tensión permanente se juegan los hilos que van tramando una voz que deja de ser solo personal e individual en la composición múltiple que se produce entre/con/contra las imágenes.

En esa intersección, en ese cruce, nos preguntamos: ¿qué lazos son los que se construyen entre lo familiar y lo no familiar, entre lo individual y lo colectivo que irrumpe en esa catarata de imágenes-fósiles, descentradas y abiertas a espacios y temporalidades yuxtapuestas?, ¿qué tipo de coexistencia afectiva es la que hace alianza en este singular acercamiento a determinados pasados desde un presente que se debate entre lo posible y lo imposible de esa aventura, entre la capacidad de hacer obra a la vez que direccionando ciertos gestos de desobra?

Desde las coordenadas en las que elaboramos nuestra lectura de *Cuatreros* nos resulta relevante mostrar dos zonas para situar los interrogantes planteados: por un lado, estamos en

presencia, como decíamos anteriormente, de un sujeto expuesto al afuera —a una experiencia de lo imprevisible, sin una forma dada de antemano— desplegado en su interioridad, y que va ejercitando un proceso de desapropiación de lo que podríamos suponer como una intimidad o una vida personal, cerrada sobre una conciencia de sí.

Del modo en que escuchamos que las imágenes fueron tomadas sin ningún derecho de propiedad que lo impidiese, de ese modo también podemos pensar en aquella dimensión de la vida que se torna impropia, es decir, una vida que ya no se cierra sobre los atributos de lo propio (donde la subjetividad ya no retornaría sobre una supuesta interioridad yoica, replegada sobre sí) sino que aquello que llamamos «vida» se volvería «una reflexión sobre lo común y sobre la experiencia compartida» en palabras de la crítica Florencia Garramuño (2018:2).<sup>13</sup>

Por otro lado, y en estrecha conexión con lo anterior, surge el interrogante sobre aquella zona de lo común en la cual los componentes de lo familiar y lo no familiar, lo individual y lo colectivo, la historia privada y la pública no pueden separarse, se friccionan e interrelacionan en los territorios de una memoria impersonal que se delinea en los diferentes registros del archivo. Dicha memoria es presentada como un cúmulo de formas indefinidas, en constante movimiento, activando una serie de líneas, como ya señalábamos, que se van entramando de un modo rizomático durante todo el *filme*: las imágenes como *trozos* de experiencias y tiempos heterogéneos que producen conexiones, desconexiones, modos de relación que se articulan con el trabajo experimental que la cineasta va ejercitando a partir de su búsqueda.<sup>14</sup>

En ese movimiento nos preguntamos sobre los puntos de contacto, relación y encuentro entre aquello que es del orden de lo individual y todo aquello que lo excede y que va descomponiendo los sentidos arraigados de lo colectivo y de lo social que traen consigo las imágenes de archivo encontradas.<sup>15</sup>

Los tiempos del afecto (que se van tejiendo entre la distancia, la memoria y el archivo) quizá sean también los tiempos que se van *trazando* en los cuerpos, en sus marcas más visibles y las más recónditas, aquellas que se pueden localizar y las que no tienen un terreno delimitado ni una forma dada, pero se insinúan en los intersticios de las imágenes y en la exploración de los contornos indefinidos de la experiencia.

Si lo que pasa en los cuerpos (reales, imaginarios, actuales o figurados) depende de un cierto montaje del tiempo —como nos dice Didi-Huberman (2013b)— la apuesta estética, ética y política de *Cuattreros*<sup>16</sup> —intuimos— se sitúa desde allí, desde una experimentación afectiva y singular con los tiempos dislocados de la historia —sus latencias de pasados o futuros no actualizados— y las formas de relación que nos damos o inventamos en la composición de una búsqueda: en los modos de *afectar* y de ser *afectados* en ese recorrido. Un desafío no solo a las leyes del archivo, de la propiedad y de la historia, sino sobre todo a lo que implica *repensar* las leyes de la herencia —familiar y no familiar— desde un *gesto* que inventa formas sensibles de expresión, cuya potencia vital y política todavía nos sigue interpelando.

## Notas

1 Una primera versión más breve de este trabajo fue presentada en el Simposio «La distancia como problema» en el marco del X Congreso Internacional Orbis Tertius «Espacios y espacialidad». Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación de la Universidad de La Plata. 15, 16 y 17 de mayo de 2019.

2 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 para dar cuenta de otros vínculos entre memorias, estética, política y experiencia. Entre sus obras se destacan *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005), *La rabia* (2008), *Restos* (cortometraje 2010), *Cuaterros* (2017), *Las hijas del fuego* (2018), *La delgada capa de la tierra* (cortometraje 2020), entre otras.

3 Recuperamos las palabras de Nicolás Cuello cuando refiere a que el estudio de los afectos se trata de «un campo de experimentación teórico-reflexiva» donde conviven indagaciones y exploraciones de cuño feminista y *queer* en las que se expresa la relevancia política de los afectos y emociones en la vida pública (2019:11). En cuanto al cine, coincidimos con algunas de las ideas propuestas por Natalia Taccetta e Irene Depetris Chauvin donde señalan que, a la luz de los aportes interdisciplinarios de los estudios sobre afectos, «el cine se ofrece como un lugar peculiarmente abierto a la experimentación con los afectos, pues su modo de afectar implica un trabajo con el espectador anclado en lo más propio de su materialidad, es decir, en los aspectos narrativos y formales. Son las herramientas cinematográficas en sí las que trazan vías alternativas para presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción» (2019:17).

4 Con el objetivo de indagar los contornos del yo autobiográfico, la mirada heterobiográfica que hemos trabajado en investigaciones anteriores, pone foco en lo indeterminado e informe del *bios*, que siempre escapa a los límites del yo o una mirada personalista. Se contrapone a los modos autobiográficos de abordar la experiencia, al permitir el ingreso de lo ajeno, lo informe, estableciendo otros vínculos entre sujeto y experiencia. Este tipo de escritura posee diferentes aristas y combinaciones y va desarreglando tiempos, espacios, posiciones subjetivas. El sujeto heterobiográfico es un sujeto abierto al exterior que lo atraviesa y que va mostrando sus movimientos desobrados, sus fisuras, sus devenires. Ver Boero (2017).

5 Aparece publicado en 1968, editado por Rodolfo Ortega Peña. En 2001, es reeditado por editorial Colihue, y luego, en 2015, formará parte de la publicación de las obras completas de Roberto Carri, a cargo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, en la gestión de Horacio González.

6 Si bien muchas de las imágenes son de los 70, también encontramos registros visuales que van del año 68 hasta 2016 aproximadamente.

7 Es interesante considerar —en parte— al archivo como fósil, es decir, el archivo alejado de su función estrictamente

documental o testimonial, ya que no se trata de transparentar el pasado en lo que allí se representa sino de tomarlo como un fósil que ha sido desenterrado y de reconocer el sistema que sirvió de base para su conformación como imagen. Desmontar esos sistemas de formación inscritos en el fósil supone dilucidar a partir de allí ciertas funciones que permanecían invisibilizadas por las fascinaciones del espectáculo o por los engaños de la información. Ver Galuppo, 2018. Para más información sobre la técnica del *found footage*, ver Leandro Listorti y Diego Tretorola (comps.), el volumen *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* que recoge una serie de reflexiones sobre este modo singular de pensar y hacer películas. BACIFI, 2010. Buenos Aires.

8 Como sostiene Deleuze, el archivo es siempre archivo audiovisual, a propósito del trabajo arqueológico de Foucault, aunque eso implique su carácter disyuntivo puesto que lo que se ve nunca está en lo que se dice, y lo que dice no está en lo que se ve. Disyunción entre hablar y ver, en la que esa *no relación* hace que emerja la multiplicidad del enunciado, mostrando, en cada escisión, nuevas variaciones y en los regímenes de lo visible y de lo enunciable. Ver Deleuze, 1987:93 y ss.

9 La instalación, que estuvo expuesta en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, desde el 4 de septiembre hasta el 21 de noviembre de 2015 en la sala PAYS, se componía de cinco partes: «Presente» (escrito en grandes dimensiones, donde se condensa el rito de presencia de l\*s desaparecid\*s pero también nuestro tiempo presente); «Allegro/A piace» (dos instalaciones sonoras en las que el puro sonido de unos proyectores subraya la ausencia de proyección); «Cine puro» (una instalación sobre las imágenes borradas, inexistentes o diluidas en los archivos cinematográficos); «Investigación del cuaterro» (instalación multicanal dedicada a Roberto, su padre desaparecido y a su libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968 y antecedente de su película *Cuaterros*) y «Punto impropio» (dedicada a Ana María Caruso, su madre desaparecida y a las cartas que le mandó a ella y sus hermanas durante el tiempo que estuvo en cautiverio antes de la desaparición definitiva). Ver Boero, 2020.

10 En el marco de un proyecto impulsado por la Secretaría de Cultura Argentina, que bajo el nombre 25 miradas, 200 minutos convocó a 25 directores para producir 25 cortometrajes de 8 minutos cada uno, como parte de las actividades de conmemoración del bicentenario.

11 Un «torrente visual que se desdobra y multiplica en secuencias simultáneas en sucesión vertiginosa» (...) «una imagen afiebrada, viral, que brota y se extiende por la pantalla», como indica el crítico Jens Andermann y que requiere otra actitud del espectador/a, puesto que ese vértigo va «forcluyendo (...) tanto el goce del espectador posesivo como la actitud reflexiva del espectador pensativo (2020:79).

12 En los créditos finales de *Cuaterros* se puede leer una lista de agradecimientos a todos aquellos y aquellas que le ayudaron, de una forma o de otra, a «encontrar esta película». Resulta sugerente considerar ese «encuentro» a partir de los tiempos estratigráficos que se juegan allí, en el mismo proceso de investigación y búsqueda que implicó el filme. Tiempos intensivos del afecto que se superponen, llegan con otros ritmos y se despliegan en distintos puntos. Como nos recuerda Didi-Huberman a propósito de los procesos de una investigación, cuando destaca dos vías que se cruzan sin oponerse: la de las ideas persistentes y la de los hallazgos intempestivos; los tiempos/retrasos/destiempos de la experiencia: «Con toda probabilidad los tiempos más intensos son aquellos en que la llamada del camino nos hace cambiar de vía principal, o más bien hace que la descubramos como lo que ya era, pero no comprendíamos todavía» (2015:12).

13 Garramuño indaga sobre cierta noción de vida impropia, impersonal que está siendo discutida y articulada en algunas prácticas culturales y estéticas latinoamericanas contemporáneas. Y agrega: «Si es verdad que la deconstrucción de la subjetividad es uno de los grandes motivos del trabajo filosófico contemporáneo, es importante entender que la pregunta apunta hacia la deconstrucción de la interioridad, del “self”, de la presencia, de la consciencia e incluso de la “autoridad”

(Jean-Luc Nancy, 1991) (...) Sin propiedad, impropia, la vida no solo carece entonces de identificaciones o adjetivos que la individualicen sino que se vuelve una reflexión sobre lo común y sobre la experiencia compartida» (Garramuño, 2018:3).

14 Otras de las líneas que nos interesa explorar (en un trabajo futuro) de *Cuaterros*, se vincula con el registro sonoro de los archivos (además de la voz en *off*) ya que se abre a una multiplicidad de sentidos susceptibles de ser analizados de un modo singular, atendiendo a las resonancias y contrapuntos que se generan.

15 En relación con este punto, y para seguir profundizando la investigación en trabajos futuros, podría vincularse con lo que Muriel Combes —inspirada en la filosofía de Gilbert Simondon— denomina «latencia emotiva», para comenzar a pensar esa zona pre individual con la que la forma individuo entra en relación («un individuo entra en relación con lo que lleva en él de pre individual») y que va desarreglando la idea clásica de lo colectivo vs. lo individual, al revisar y desmontar las nociones de lo íntimo, lo común, entre otras, y la posibilidad de repensar una «vida afectiva impersonal» común, «una zona impersonal de los sujetos que es simultáneamente una dimensión molecular e íntima de lo colectivo mismo» (2017:92).

16 Desde su nombre, *Cuaterros* cifra una clave de lectura, no solo en relación con la figura histórica del cuatrero o bandido rural, entre otras cuestiones. *Cuaterrear* como tomar o «robar» desde una legalidad otra que no es la de la ley policial o jurídica del poder. Desde allí que la figura del «robo» también puede pensarse como un encuentro con eso otro, ajeno —material o inmaterial— que sugiere otros modos de «apropiación» para elaborar *entre* cruzamientos, líneas y derivas por fuera de lo convencional, previsible o canónico.

## Referencias

- Andermann, J.** (2020). La ausencia fulgurante. Archivos virales en *Restos y Cuaterros*, de Albertina Carri. En Incarbonne, F. y Wiedemann, S. (eds.). *Pensamientos migrantes. Intersecciones cinematográficas* (pp. 73–85). Buenos Aires: Hambre: Espacio de cine experimental.
- Bernini, E.** (2010). *Found footage: lo experimental y lo documental*. En Listorti, L. y Tretorola, D. (comps.). *Cine encontrado. ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?* (pp. 25–37). Buenos Aires: BAFICI.
- Bernini, E.** (2017). Investigación del cuatreroismo, *Cuaterros, Animales puros* y la cuestión del archivo. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, (14/15), 1–8. <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine/>
- Bernini, E.** (2018). Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, (14/15), 81–93. <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine/>
- Boero, M.S.** (2017). *Trazos impersonales. Jorge Baron Biza y Carlos Correas. Una mirada heterobiográfica*. Villa María: Eduvim.

- Boero, M.S.** (2020). Latencias del tiempo. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri. *Artilugio*, (6), 24–42. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30033>
- Carri, A.** (2010). *Restos. 25 miradas. 200 minutos*. Secretaría de Cultura. Buenos Aires: INCAA.
- Carri, A.** (2017). *Cuaterros*. Buenos Aires. Producción: Carri, A. y Schipani, D. Trailer: «Cuaterros», de Albertina Carri. Trailer, YouTube.
- Carri, A.** (2018a). Texto de la voz over de *Cuaterros*. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, (14/15), 167–183.
- Carri, A.** (2018b). «Fósiles y archivos» (conferencia) en el marco del Festival Bye Footage (Festival Latinoamericano de Identidad e Imagen Digital) edición 2018. Centro Cultural Kirchner. Buenos Aires.
- Carri, A.** (2020). Los límites que no están penados son los que pesan en el cuerpo. Entrevista (por Jiménez España, P.) *The Praxis Journal*. <https://thepraxisjournal.com/albertina-carri-los-limites-que-no-estan-penados-son-los-que-pesan-en-el-cuerpo/>
- Combes, M.** (2017). *Simondon. Una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires: Cactus.
- Cuello, N.** (2019). Presentación: el futuro es desilusión. En Ahmed, S. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (pp. 11–20). Buenos Aires: Caja Negra.
- Cuervo, O.** (2017). «Sombras terribles», sobre *Cuaterros* de Albertina Carri. Blog La otra. <http://tallerlaotra.blogspot.com/2017/02/sombras-terribles.html>
- Deleuze, G.** (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (1995). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Depetris Chauvin, I.** (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002–2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons. <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0
- Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N.** (Comps.) (2019). *Afectos, historia y cultura visual*. Buenos Aires: Prometeo.
- Didi-Huberman, G.** (2013a). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G.** (2013b). *Imágenes supervivientes. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G.** (2015). *Fasmas. Ensayos sobre el aparecer 1*. Valencia: Shangrila.
- Galuppo, G.** (2018). Funciones del archivo: la materia, el fósil y la metafísica del *found footage*. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine I*, (14/15), 61–80.
- Garramuño, F.** (2018). La vida impropia. *Corpus*, 8(2), 1–7. <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2716>
- Macon, C. y Solana, M.** (Comps.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.
- Sztulwark, D.** (2019). Carri y el carácter flotante de lo plebeyo. *Lobo suelto. Anarquía coronada*. Blog. <http://lobosuelto.com/carri-y-el-caracter-flotante-de-lo-plebeyo-diego-sztulwark/>
- Tacceta, N. y Veliz, M.** (2018). Editorial «El paradigma del archivo en la narrativa y la cultura visual contemporáneas». *452° F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (18), 1–12.