

# Cartaphilus

## ALBERTINA CARRI Y LOS CUERPOS DE LA LENGUA

## ALBERTINA CARRI AND THE BODIES OF LANGUAGE

---

JAVIER PÁVEZ MUÑOZ

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS (CHILE)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3025-1823>

**Resumen:** El texto analiza cómo Albertina Carri desmonta las formas en que el sistema de definiciones y estratificaciones produce cuerpos normalizados mediante operaciones de encubrimiento. A través de su obra, Carri evidencia los mecanismos que construyen lo aberrante como aseguramiento de continuidades jerarquizadas y jerarquizantes que se instalan según conceptualizaciones determinantes. El régimen escópico y conceptual se expone como ejercicio o superficie del poder. De este modo, «Pasado», «Cuerpo», «Deseo», «Filme», «Porno», son nociones que en Carri se desfibran. Carri desgrama la lengua, cuyo cuerpo no es sino un doble cortante, un escalpelo o glifo que se angula. Su trabajo opera con fragmentos, alejándose de narrativas totalizantes, y en su estética del montaje se gesta una política de la remembranza, en la que se descompone y recompone el sentido. Por cierto juego anagramático, se toma la figura del «Carricar» («transportar con un carro»), para decir que como por metáfora Carri retraduce conceptos, nociones, palabras. Se cita la figura de la «carricera» para afirmar la lógica y analógica de la gramínea que se extiende como hierba de tallo rastrero y cuyas flores-espigas son espinosas o puntiagudas por inflorescencia. Se recordará que «carricãre» proviene de «cargar», pues Carri da densidad sobre las voces o definiciones; como si las sobrecargase de sentidos –de tiempo y de significación—. En este último registro, la cámara en Carri no puede sino operar como la recámara de un arma de fuego. Ahí se cargan los conceptos. *Las hijas del fuego* podría nombrar la operación de tal recámara, de tal poemática del deseo. Carri transporta, desplaza, reenvía a pliegues, hendiduras, en un desplazamiento que, como poemática del deseo, carga la lengua de fuego.

**Palabras clave:** Introducir unas cinco palabras clave separadas entre sí por punto y coma.

**Abstract:** The text analyzes how Albertina Carri dismantles how the system of definitions and stratifications produces normalized bodies through operations of concealment.

*Cartaphilus*, 23 (2025-2026): 122-190

DOI: <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.689551>

ISSN: 1887-5238

Through her work, Carri exposes the mechanisms that construct the aberrant as a means of securing hierarchical and hierarchizing continuities imposed by determining conceptualizations. The scopic and conceptual regime is thus revealed as an exercise or surface of power. In this way, notions such as «Past,» «Body,» «Desire,» «Film,» and «Porn,» become shredded in Carri's work. She disassembles language, whose body becomes a double-edged tool, a scalpel or glyph at an angle. Her work operates through fragments, moving away from totalizing narratives, and within her aesthetics of montage, a politics of remembrance is forged—where meaning is deconstructed and recomposed. Through a certain anagrammatic play, the figure of «Carricar» (to «transport by cart») is invoked to suggest that, metaphorically, Carri retranslates concepts, notions, and words. The figure of the «carricera» (a tall, jointed grass with spiky inflorescence) is cited to affirm the logical and analogical nature of the grass species that spreads like creeping stems. It is worth recalling that «carricâre» comes from «to load,» as Carri weighs down voices and definitions—as if overloading them with meaning and time. In this register, Carri's camera can only operate as the chamber of a firearm. That is where concepts are loaded. *The Daughters of Fire* could name the operation of such a chamber, of such a poetics of desire. Carri transports, displaces, and redirects into folds and fissures, in a movement that, as a poetics of desire, charges language with fire.

**Keywords:** Introduce about five keywords separated by semicolons.

---

## 1. LOS CUERPOS DE LA LENGUA

No nombrar la cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío –dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame –dije.

(Pizarnik, 2021: 235)

En «*Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino*», Albertina Carri ofrece algunas reflexiones sueltas, inconexas, sobre «la sociedad visual, los discursos hegemónicos y la matriz política que es la imagen» (Carri, 2014: 243-251). El texto se enmarca en torno a la «disputa por la performance de la imagen», y en este sentido, diríamos, en torno a una disputa por la traducción de los nombres. Subrayando la fragilidad de los

límites de lo que se denomina audiovisual, y en el contexto de cambios culturales y normativos en lo que respecta a la televisión pública argentina, Carri pone en cuestión los mecanismos o estrategias de domesticación de los cuerpos. Escribe Carri:

Aunque me genera una gran antipatía que los cuerpos que muestra la televisión siempre estén dentro del mismo estándar: mujeres siliconadas, semidesnudas y bien dispuestas (en el caso de programas de entretenimientos), mujeres vestidas de amas de casa (en el caso de la publicidad). Hombres blancos que usan camisa sin corbata o corbata con jean (en todos los casos). Es injusto reducir la aparición de las mujeres en la TV a siliconadas y amas de casa, es cierto, el panorama es un poco más diverso si nos detenemos en las mujeres independientes que hacen de panelistas y que siempre son heterosexuales o en las mujeres trans que aparecen en los policiales y en los informes de tono escandalizado sobre prostitución. También hay otra variedad de hombres, además del conductor blanco y el protagonista del noventa por ciento de las publicidades, el blanco joven y emprendedor, que está dispuesto a cambiar su futuro (léase por futuro el auto, la casa, organizar una fiesta llena de chicas). Tenemos a los gays de pelo teñido dedicados siempre al chisme o a la danza, y al coro de desaliñados que suele acompañar al conductor principal diciendo las incorrecciones que el protagonista no puede, no debe, poner en su boca, para eso están sus «subalternos» que él apoya con su gran sonrisa (y con su equipo de abogados, supongo). Y a los feos que no importa si lo son porque opinan de temas que sí importan.

¿Qué será más discriminatorio para con mi género? ¿El mecanismo de la publicidad o el de los programas televisivos conducidos por muchachos.

(Carri, 2014: 244-245)

Carri subraya el doble juego entre operación y encubrimiento. Se refiere a la ley de medios que en Argentina prontamente condenaría esas prácticas, pero plantea el desafío de pensar cómo no convertirse en una sociedad temerosa del cuerpo desnudo. Más aún, propone que respecto de estar al descubierto la cuestión radica en «qué cuerpos tienen derecho a estar desnudos y cuáles no». El privilegio a la desnudez, el privilegio de

los cuerpos desnudos, de los cuerpos que pueden mostrarse desnudos, supone la «apropiación del goce». El goce se retiraría o sustraería a los cuerpos que, «condenados a la insatisfacción», dice Carri, deben estar siempre tapados, cubiertos, escondiendo lo que tradicionalmente se ha identificado como imperfecciones, bajo prendas o vestiduras también determinadas por los medios. La operación traductiva de Carri, radica en cierto travestismo de los conceptos, para exponer, ahí, la vestimenta y la investidura del poder. Los términos ponen en escena la cuestión de la determinación. Así, frente a los programas (y programa aquí adquiere un carácter estético y político de primer orden) que han hecho de la discriminación una política-estética, Carri propone que la mirada naturalice otros cuerpos, «cuerpos diversos», cuerpos «mutilados», «en sillas de ruedas», «de pieles oscuras y panzas fofas», de «ojos rasgados», «cuerpos intersex», de «tetas flácidas», de «carnes desbordadas con pozos la piel haciendo de coro», de «mujeres mayores», «cuellos arrugados», «hombres llenos de pelos», «hombres calvos», «mujeres masculinas», «hombres femeninos», y que los incorpore como «portadores de otros saberes, hábiles para todo tipo de tareas» (246). La disputa –disensión traductiva– por la performance de la imagen, espejea (la construcción de) los conceptos: «¿Esto sería feo? ¿Quién dice qué es feo?»<sup>1</sup>. La operación del encubrimiento, es, pues, la producción de lo aberrante que se construye por imitación, copia y/o reflejo como aseguramiento de continuidades

---

<sup>1</sup> Agrega Carri: «¿Esto sería “feo”? ¿Quién dice qué es feo? Feo es ver a todas esas mujeres condenadas a tratamientos estéticos a la eternidad. Feo es escuchar a mis vecinos diciendo que un jefe de gobierno es buen mozo, eso es realmente feo: que la construcción de “lo lindo” sea un blanco, canchero, pavote y sin discurso, con una dicción imposible y una indolencia para con el otro que debería dar pavora. Pero no, eso, ese, es lindo y un tipo como el presidente de Bolivia, de piel oscura, de rasgos aindiados, con un sentido de lo humano muy profundo, con una retórica impecable, es feo, es una aberración en el espejo. Y sí, nuestros habitantes de comunidades originarias, las travestis, las personas con discapacidades, las personas en situación de calle, las maricas, las lesbianas, los pobres, son aberraciones en una sociedad que se construye por imitación, copia, reflejo de esa realidad sesgada –y discriminatoria– que reproducen los medios para asegurar la continuidad de ciertas jerarquías (como la que ostenta el conductor blanco, canchero y heterosexual). La integridad de los niños y niñas está siendo afectada con cada una de estas desapariciones – con toda la carga que implica esta palabra en la historia de mi país – que ejecuta esa realidad llamada televisión» (Carri, 2014: 246).

jerarquizadas y jerarquizantes que se instalan según conceptualizaciones determinantes.

La producción de lo factible de ser desaparecido, de aquello que es afectado por cada desaparición, es también la instalación conceptual que *carga* significados:

Cada vez que se toman tierras u ocurre un robo estos señores se refieren a los ciudadanos que habitan nuestro territorio utilizando una palabra que por lo general designa su pertenencia territorial o su nacionalidad –como bolivianos o villeros– pero que la cargan de un significado monstruoso, peligroso y por ende desechable. Por otro lado tenemos a los conductores ya mencionados encarnando el rol del «hombre común» –como si ese común no fuera una construcción que se impone– y su deseo más común: mujeres reservadas para casarse y tener hijos, mujeres pulposas para divertirse. Y a estas últimas generando posiciones por lo menos extrañas a la hora de apoyar sus tetas sobre la cara de estos «simpáticos» conductores que además son sus jefes. Cualquiera de estas escenas nos genera como espectadores.

(Carri, 2014: 248)

Las posiciones visuales, así, también son posiciones conceptuales. Como escribe Jacques Derrida, «cada concepto...pertenece a una cadena sistemática y constituye él mismo un sistema de predicados», «no hay concepto metafísico en sí», de modo que la deconstrucción consiste «en invertir y desplazar un orden conceptual, así como el orden no conceptual con el que se articula» (2018a: 53)<sup>2</sup>. Tal, Carri expone las posiciones, y en tal exposición, contra-carga, re-traduce. Más adelante convocaremos cierto *carricar*. De este modo, su pensamiento se despliega como puesta en cuestión de las definiciones y su formalización, y se inscribe, así, como una estrategia de exposición de los mecanismos de apropiación y conformación.

La conformación de mundo implica la puesta en forma de lo viviente, de modo que la descomposición del ordenamiento exige una exposición en

---

<sup>2</sup> En «Fuera de libro (prefacios)»: «No hay “concepto-metafísico”. No hay “nombre-metáfísico”. Lo metafísico es cierta determinación, un movimiento orientado de la cadena. No se le puede oponer un concepto, sino un trabajo textual y otro encadenamiento» (Derrida, 1997: 11).



Doble oclusión: la violencia no sólo borra lo otro, sino que se oculta el proceso de borradura. Así, toda definición implica que su violencia constitutiva debe ser enmascarada, naturalizando las formas en las cuales se ejerce y domina. Al respecto, cabría precisar que un descriptor determina en el sentido en que pretende «indicar con claridad algo» pero suprimiendo el proceso de determinación, es decir, naturalizando que su operación descriptiva se pone en funcionamiento en la medida en que pretende «establecer» a la vez que «delimita» aquello que describe («el adverbio determina al verbo», se dice, por ejemplo, cuando se habla de la acción de delimitar la extensión de una categoría gramatical; o «el artículo determina al nombre», cuando se señala la operación de «modificar a un sustantivo o a un sintagma nominal capacitándolo para formar expresiones referenciales»). De este modo, se pone escena y en cuestión que gramática y léxico funcionan como descriptores éticos («*inclusión, tolerancia, aceptación, convivencia*»<sup>4</sup>) pero en la medida en que *pretenden* establecer que su operación sea decidora («determinar», hemos apuntado, es «establecer», «fijar», «delimitar», tanto como «decidir algo») sin evidenciar su funcionamiento.

## 2. ENCLAVE Y CLAVIJA

Ce qui va de soi et fait ainsi jouer le discours en son articulation, ce qui désormais constituera la cheville (clavis) de la métaphysique, cette petite clé qui ouvre et ferme à la fois en son enjeu l'histoire de la métaphysique, cette clavicule où s'appuie et s'articule toute la décision conceptuelle...

(Derrida: 1972: 64)

---

<sup>4</sup> Agrega Carri, agrega: «Derrida reclamaba el “derecho de mirada”, que los medios de comunicación nos muestren lo censurado, lo tachado, lo descartado, lo condenado al silencio, al recorte. La pretensión del mostrarlo todo no sólo es falsa, sino que es altamente discriminatoria para con quienes no figuramos en ese catálogo de arquetipos que el ágora mediática impone como “todo”. En ese ver todo es que se invisibiliza a gran parte de la sociedad y esa invisibilización es una de las tantas formas de discriminación. Otra forma amable que tiene la televisión de discriminar es utilizar los términos inclusión, tolerancia, aceptación, convivencia» (Carri, 2014: 248).

Un texto, a pesar de que pretenda declarar y afianzar<sup>5</sup> su objeto, siempre podría a la vez tratar de otra cosa, de algo otro que, sin como tal, no podría ser ya cosa sino una suerte de don, o de gesto. Tal su chance. Al afianzar o al urdir una trama, quizás podría estar en deuda con otra, y quedar en situación de insolvencia, de quiebra o de ruina, de manera que, sin embargo, no pueda más que escribir en y a partir de esta especie de hundimiento. La llave de un texto podría encontrarse, quizás, en otra suerte de clavícula (de *clavis*), palabra que significa también llavecita y que no es tal sino por juntura —esternón, omoplato— y que podría pronunciarse justamente por gestos, por ejemplo, proyectándose en corona, manos abiertas, hasta el lecho ungueal. Un texto, pues, pretendiendo inscribirse en la tarea del traductor y, así, declarando si no acometer al menos rodear la re-traducción de los nombres quizás no pueda más que deponerse ante la tarea del ojo, tarea elegante, generosa. Todo *clavis*, si puede decirse así, todo aquello que pretende estar cerrado en su enclave, estaría desde ya diferenciado por el juego de su clavija, como si la cintura escapular fuese también especular y espectral<sup>6</sup>. Tarea del ojo, tarea de la traducción. En un pasaje que ciñe la grafía de la luz y la cámara oscura, escribe Goethe:

---

<sup>5</sup> «[...] soy mujer, latinoamericana, huérfana, madre lesbiana e hija de desaparecidos —entre otras tantas cosas— y todas esas identidades me pertenecen, soy, todas y cada una de ellas, todas identidades vulnerables, que a mí me afianzaron como persona y me estructuraron como ciudadana, me dieron un lugar (vulnerable) en la realidad, reflejo de la televisión. Y en esa realidad es que estas identidades se configuran como vulnerables porque para hablar de ellas, cuando no se las menciona de forma despectiva, se habla de convivencia, se las menciona aclarando que se incluyen o se aceptan, dando por sentado que son identidades de las que se puede prescindir o sencillamente no aceptar» (248).

<sup>6</sup> En virtud de una pensamiento que no sigue trayectos determinados según una determinación meramente lógicamente, tomo una pista de Paul Celan: «En el pensamiento no solo hay recorridos lógicamente determinados, también hay puntos de vista. A esos puntos de vista puede pertenecer por ejemplo este: que cuando el poema logra determinadas formaciones sintácticas o fonéticas es obligado a órbitas que lo sacan de su propio campo, es decir, de su actualidad conformadora de necesidad. Hay, con otras palabras, un tabú lingüístico propio del poema y solo del poema, que no vale solo para su vocabulario, sino también para categorías como sintaxis, ritmo o sonoridad; desde lo no dicho se hace comprensible algo; el poema conoce el *argumentum e silentio*. Hay pues una elipse que no se puede malinterpretar como tropo o incluso refinamiento estilístico. El dios del poema es indiscutiblemente un *deus absconditus*» (Celan, 2015).

Si se mira una imagen deslumbrante completamente incolora, ésta deja una impresión profunda y persistente cuya gradual extinción se acompaña con un fenómeno cromático [...] Practíquese en el postigo cerrado de una habitación oscura, cuanto más oscura mejor, un orificio de aproximadamente tres pulgadas de diámetro que pueda taparse y destaparse a voluntad, déjese penetrar el sol, en forma que los rayos den en una hoja de papel blanco, y mírese fijamente, desde alguna distancia, el disco luminoso. Si luego se tapa el orificio y se mira hacia el lugar más oscuro de la habitación, se cree percibir un disco, cuyo centro aparece claro, incoloro, tirando a amarillo, en tanto la periferia parece inmediatamente teñida de púrpura. El púrpura, avanzando desde la periferia, va cubriendo el área del disco y termina por eliminar el centro claro. Mas no bien todo el disco aparece de color púrpura, la periferia empieza a teñirse de azul, que va desplazando, avanzando desde ella, el púrpura. En cuanto todo el disco aparece de color azul, la periferia se oscurece y se vuelve incolora. Tarda ella mucho en desplazar por completo el azul y tornar incolora toda el área del disco. Luego, la imagen merma gradualmente, tanto en tamaño como en intensidad. Aquí vemos una vez más cómo mediante una sucesión de oscilaciones la retina restablece paulatinamente su normalidad perturbada por el violento estímulo exterior.

(Goethe, 1943: 36-37)

Aquí, la operación de la cámara oscura pareciera disponerse como figura de la obturación del ojo. Sin embargo, el dispositivo retiniano, por decirlo así, es aquello que obtura la apertura que la figura de la cámara oscura pone en escena. Por tenue intrusión, se tuerce la figura de la estancia o habitación oscurecida que se pretendía modelo del ojo, y, por tanto, modelo del modelo. En cierta lectura, la afectación del plano focal pretendería clausurarse del todo, abertura mediante. La impresión persistente, incolora, profunda, tendería a determinar la periferia para luego, definida, identificada, dejarla expuesta a su desaparición, a su decrecimiento o disminución extensiva e intensiva («la imagen merma gradualmente, tanto en tamaño como en intensidad»). Por la habitación oscura veríamos como el aparato ojo restablece su normalidad, de modo que el «estímulo exterior», caracterizado de violento, estaría destinado a su gradual extinción. *Ahora bien*, por la mecánica de cierto doblez, cabría

proponer que ya en Goethe, por cierta torsión interna, la experiencia óptica se inscribe en el cuerpo –cuestión que también podría destrabar la dicotomía del sujeto en la dióptrica cartesiana, dióptrica mediante–. La cámara oscura no es sino figura de la estimulación del nervio óptico, pero, por su envés, es el aparato óptico lo que se instala como la forma de la recámara. La cuestión del color, así, no se desliga del tejido nervioso que lo produce y reproduce. El ojo produce la imagen por estimulación o excitación, por series de oscilaciones, aun cuando se pretenda mermar gradualmente el carácter intensivo del ojo productor. Se inscribe, diríamos, un exterior en el centro de la superficie de recepción que la configura como el exterior mismo de la producción, a pesar de que se pretenda transparente.

La invocada oscilación material no podría, pues, ser ya simplemente extirpada ni definida como externa. Por defuera, es lo interno. En Albertina Carri, por una suerte de plisado, se trata de que tal exterioridad ya no puede obliterarse. Con ello, la cuestión estriba en mostrar la exposición de la pretendida obliteración tradicional: mostración de la mecánica o el dispositivo de la interioridad como juego(s) de superficie(s)<sup>7</sup>. Se trata, en la multiplicidad de sus registros, de la cuestión de los *sentidos* –en todos los registros de esta palabra. A título de ejemplo, cabría señalar que una pantalla configura el color amarillo a partir de píxeles rojos, azules y verdes. Así, una cámara tiene un sensor de fotositos sensibles a las ondas rojas y verdes a partir de lo cual, y por cuya mezcla, conforma al amarillo. El aparato ojo, como se sabe, tiene conos sensibles a las longitudes de onda de luz azul, verde y roja. De este modo, la percepción, en este caso del amarillo, no responde sino a una suerte de operación que resulta de la

---

<sup>7</sup> Escribe Carri: «Esta televisión de masas o cultura del exceso de “visibilidad” nos lleva a pensar en la paradoja que encierra la idea del poder de la imagen. La imagen en su etimología griega significa: imitar, representar, remedar y en latín: copiar, reproducir, fingir, tomar como modelo, apariencia, reflejo, semejanza. Al igual que Dios creó al mundo a su imagen y semejanza y la iglesia asentó su poder (y su autoridad patriarcal) a través de la imagen, la televisión no es un reflejo de lo que somos como sociedad, como se dice tan seguido en los medios, sino que (nos) crea como sociedad a su imagen y semejanza. La «copia» que plantea Platón es en la actualidad una «cosa» en sí misma con la complejidad que esto implica. Su poder no radica en la capacidad de representación sino en la capacidad de creación de nuevos mundos, de nuevos modelos de representación. La imagen ya no es una ilustración de una situación sino una situación en sí misma y nosotros y nosotras somos el reflejo de ese relato» (Albertina Carri, 2014: 248).





remite a la raíz latina de «*spectare*», «ver», «observar», y que «*specere*» significa «mirar a» (de «*specere*» provienen a su vez «*spectrum*», «espectro», «especular», «espejo» «perspectiva», «susplicacia»). La noción de «espectáculo», «*spectacles*», así, tempranamente ya implicaba lo que en griego se denomina «*theasthai*», «contemplan», y remitía, a su vez, a «*theates*», «espectador» –que en nuestra voz proviene del latín «*spectator*», «*spectatoris*»–. Si adicionalmente consideramos que la disposición de los elementos trágicos o dramáticos era capaces de producir diferentes efectos emocionales en la audiencia, de modo tal que en la «catarsis» el espectáculo era ya un medio afectivo del espectador, podríamos decir que el espectáculo se ha inscrito desde su aurora en el

---

televisión y su inserción en un conjunto de estructuras totalmente diferentes, junto con la reorganización de los mercados mundiales sobre un modelo no bipolar... Actualmente, sin embargo, con el flujo puro como una mercancía en sí mismo, se socaba la relación espectacular y “contemplativa” con los objetos, y se suplanta por nuevos tipos de inversiones. Ya no hay oposición entre la abstracción del dinero y la aparente materialidad de las mercancías... Las imágenes figurativas pierden su transparencia y se consumen simplemente como un código más» (Crary, 1984: 287). En *Techniques of the Observer*, el observador y el aparato de la vista –de la visión así como lo de los dispositivos ópticos– están condicionados según instituciones, prácticas y técnicas de orden histórico. El régimen escópico de la perspectiva renacentista se desestabiliza, así como se desobra la distinción entre sensación y mundo. Aquí, la noción de «atención» marca el pasaje de traducción entre los artefactos prácticas de representación material y la producción de la subjetividad. En este énfasis se trata de un desplazamiento activo en la forma de la subjetividad perceptual (Crary, 1990: 18, 24, 85). Cabría proponer –si se nos permite decirlo así– que los modos cinemáticos de organización del espacio, el tiempo y la narrativa, no sólo afectan a la superficie de emisión, sino que implican una transformación en la naturaleza misma de la *attention*. Dicho de otra manera, la construcción histórica de la atención es indistinguible de la construcción de la subjetividad. Por lo tanto, dado que la percepción no es inmediata, aparece la mediación tecnológica como un campo donde el poder institucional produce la atención perceptiva. En este sentido, podemos utilizar el nombre de «tecnología de la representación» para denominar la puesta en forma de la atención, de la percepción y, por tanto, de la conducta. Tecnología, pues, como puesta en forma de lo viviente. El libro de Crary, *Suspensions of perception* da cuenta de aquella puesta en forma de la atención como puesta en forma de lo vivo. No se trata, por tanto, solamente de la provocación de alguna respuesta afectiva comprendida de un modo simplemente secundario sino de la construcción misma del observador-sujeto. Bajo esta matriz de lectura, entonces, Crary pretende poner en cuestión la producción del capitalismo a través de la puesta en cuestión de los modos de expropiación (y producción) de la percepción (Crary, 2001).

marco de cuestiones que refieren al instrumento mediador entre el ojo y el objeto observado (Aristóteles, 1974: 1452a-1452b).

La cintura escapular siempre puede ser especular y espectral, decíamos. Carri, suspicaz, nos dispone como espectador espectral de un espectáculo especular, que (se/nos) espejea por efectos de superficie, e inscribe, así, un trastorno respecto de la experiencia aurática del arte, un desplazamiento respecto del modelo de la visualidad y la distancia. Dicho de otro modo, si el mismo concepto de aura señalaba el sistema perceptual que gobierna la experiencia tradicional del arte, Carri abre al espectador a un cuestionamiento de la visualidad en favor de cierta tactilidad cinestética que interrumpe consolidación de las formas. Para Carri, los «espectadores» pueden estar «sometidos a posiciones visuales discriminatorias en varios aspectos»<sup>10</sup>. No se trata, ciertamente, de una total retracción de lo visible sino de un cuestionamiento que alega exponer la cuestión del cuerpo y la desaparición, y así, de exponer algo impresentable en la presentación misma. La cuestión de orden háptico, en Carri, radica en mostrar que el ojo está discursivamente producido según procesos históricamente determinados. Se instala, pues, el problema de lo que no puede ser presentado en lo presentado, por tanto, aquello que está a la vista y sin embargo no se deja ver. Más aún, aparece la irredimible relación entre lo visible y lo que se resta de la mirada. Por tanto, ya nada está simplemente dispuesto ante los ojos. Bien escribe Jacques Rancière que «made mechanical reproduction the principle of a new paradigm of art: the productions of the mechanical arts were for him the means towards a new

---

<sup>10</sup> Albertina Carri, «*Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino*», 247. En un sentido tradicional, la fotografía y el aparato cinematográfico responden a una fase del despliegue ideológico cuya marco es la «visión natural». La cara, en este registro tradicional, se define a partir del estatuto del espectador como observador. Tanto la invención del caleidoscopio o del estereoscopio (David Brewster) como el estudio de la persistencia de la visión (Joseph Plateau) dependen de cierta metafísica del espectador. En Carri, sin embargo, la cuestión del sonido abre la cuestión del observador a la pregunta de su producción. Ni la observación de un fenómeno empírico ni la introspección responden ya a una noción de visión natural. Más aun, el juicio como función jurídica que garantiza la correspondencia entre exterior e interior se interrumpe, ahí donde la apertura de la cámara ya no puede obturar de modo transparente el espacio de la representación. Dicho de otro modo, la cámara no presupone correspondencia alguna con interioridad alguna, y la imagen que se pretendía monocular ya no es unificada ni constante. El instante de la separación, que ni siquiera podría establecerse como una brecha absolutamente exterior, no expone sino que las posiciones interioridad/exterioridad.

sensible education» (Rancière, 2009: 8-15). La perturbadora insistencia de la pregunta acerca del dispositivo saca de sus cuencas cualquier pretensión de mirada natural.

La revolución que se compone fotomecánicamente desplaza el modelo de la visualidad, o la visualidad como modelo de consolidación de las formas bellas, al citar, en lo presentable, algo que es impresentable. Carri descompone el rito de la visualidad en tramas, gestos y texturas que *balbucean* el origen como derrota. Aquello que el «ojo natural» no puede captar, produce un ojo que bajo la enseña del montaje no podría ser retiniano sino, sin punto de fuga único, maquinal, corporal, lingüístico. Producido técnicamente, se abre un ojo cuya apertura no es simplemente retiniana sino háptico, conceptual e intermitente.

### 3. ESCALPELO BIFAZ

....la escritura en alta voz no es fonológica sino fonética, su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones; lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje. Un cierto arte de la melodía puede dar idea de esta escritura vocal, pero como la melodía está muerta es tal vez en el cine donde pueda encontrársela con mayor facilidad. En efecto, es suficiente que el cine tome de muy cerca el sonido de la palabra (en suma es la definición generalizada del «granulado» de la escritura) y haga escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano (que la voz, que la escritura sean frescas, livianas, lubricadas, finamente granuladas y vibrantes como el hocico de un animal) para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: allí rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza

(Barthes, 1993: 109)

En la medida que el ojo fotográfico de Albertina Carri pone en cuestión, diríase, la configuración física de la mirada, y por tanto, la

producción de la *Aisthesis* del capital, su trabajo ya no funciona en la lógica del proceder aditivo (como diría Walter Benjamin, del historicismo, es decir, del proceder que suministra la masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío), sino que trabaja con materiales de producción en contra de la lógica o la gramática de la acumulación. Albertina Carri trabaja a partir de depósitos fragmentarios que no capitalizan la Historia, el Sentido: «Inmersos en la insatisfacción del placer, nuestro fatal destino como televidentes es el consumo» (Carri, 2013: 30)<sup>11</sup>. Aquí, incluso, se juega la noción misma de arte, porque despliega un acometimiento en torno a la lengua y a la denominación. No hay, pues, determinación: «Pasado», «Cuerpo», «Deseo», «Filme», «Porno», por ejemplo, son nociones que en Carri se desfibran. Carri insiste, así, en los nombres como un campo en disputa.

Tradicionalmente las denominaciones se yerguen a la vez que ocultan los procesos que las instauran e instituyen como si carecieran de la altura con la cual caen para suprimir y determinar cualquier espacio de aparición. Carri, en fuga, tenue, insiste. Podríamos decir, remitiendo a Walter Benjamin, que en Carri que las palabras son velas y que lo decisivo es el cómo son izadas, que no basta con disponer de las velas sino que la posición del velamen es lo relativo al salvamento: “Para el dialéctico se trata de tener el viento de la historia del mundo en el velamen. Pensar en él quiere decir: izar las velas. Cómo sean izadas es lo que importa. Las palabras son sus velas. El cómo sean izadas las convierte en conceptos” (Benjamin, 2009: 113)<sup>12</sup>. Mientras la Historia no solo pretende desaparecer lo singular –singularidades necesariamente plurales–, sino también, y

<sup>11</sup> Agrega: «Somos consumidores de yogures que quitan el mal humor, de teléfonos que sacan fotos solo cuando la gente sonrío, pasando por autos que dan poder, toallas femeninas que te llenan de olor a desinfectante con tal de que tu olor natural desaparezca, champús que no solo detienen la caída del cabello o conservan el color sino que además te convierten en otra persona. Cada producto tiene la receta mágica para sacarnos de nuestra insatisfacción permanente en la que nos subsumen los programas financiados por esos mismos productos que nos salvarán de nosotros mismos.» Albertina Carri, «Cuestión de imagen», *Cinemas d’Amérique latine*, 21 (2013), 30-41.

<sup>12</sup> En el Convoluto [N 9,8] agrega Benjamin: «Ser dialéctico significa tener el viento de la historia en el velamen. Las velas son los conceptos. Pero no basta con disponer de las velas. El arte de izarlas es lo decisivo» (113). En [N9, 3] respecto del concepto de «rettung» «Acerca del concepto del «salvamento» el viento del absoluto en el velamen del concepto. (El principio del viento es lo cíclico.) La posición del velamen es lo relativo» (112).

sobre todo, desaparecer el lugar de la desaparición, Carri hace ver, es decir, toca (la operación lógica obedece aquí a otra lógica) lo fugaz. Se trata de la lengua que roza y la lengua que nombra. Carri insiste en los nombres. Desfibra, desmembra y remembra. Remembranza, podría, quizás nombrar la política del montaje de Albertina Carri, como una operación que *desgrama*. Carri ha sostenido que solo puede «reinventar, redefinir, releer» (2007: 10).

En este registro, *Los rubios* expone el aparato de significación que ve y denomina rubio a una exterioridad que pretende determinar y fijar pero olvidando que la ha producido como tal. Muestra la abyección del poder, sus investiduras. Al mismo tiempo, Carri filma las condiciones del filme. Las escenas se constelan: *Los rubios* filma las instrucciones que estructuran al filme; se filma a Carri dirigiendo a la actriz que la interpreta mientras la misma afirma «mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri». En otra escena, Carri aparece indicando el *tempo* en que el Couceyro cita, o declama, o recita –como arrastrando las sílabas en grave–.

Odio las vaquitas de San Antonio y... pasar por abajo de los puentes y los panaderos y que se te caigan las pestañas... y la bandada de pájaros y... bueno y odio sobre todo las velitas y...

¿podemos cortar? por ahí decílo como un poco más rápido... odio las vaquitas,... como numerar, así... odio las vaquita de San Antonio... bueno... pasar por abajo del puente , las vías del tren. Más o menos, digo, pero... pero está bueno como que hagas como una enumeración, y también si te vas olvidando, está bueno que pienses un instante y sigas.. pero como si los dijeses rápido... marque... acción

odio las vaquitas de San Antonio, las estrellas fugaces, pasar por debajo de un puente, las vías de los trenes, la bandada de pájaros .. eh... odio que se te caigan las pestañas... y... tener que pedir un deseo cuando se soplan las velitas ... en los cumpleaños... porque me pasé muchos años deseando siempre lo mismo que fue que vuelva mamá, que vuelva papá, que vuelvan pronto, en realidad siempre el deseo fue uno pero lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza.

Buenismo. Corte. No repetiría la palabra «odio», porque es muy fuerte y volver a decirla suena demasiado

Odio las vaquitas de San Antonio y las estrellas fugaces

Corte. acción

Odio las vaquitas de San Antonio y las estrellas fugaces y pasar por abajo de un puente y las vías de los trenes y los panaderos y que se te caigan las pestañas y el deseo antes de soplar las velitas en cada cumpleaños porque me pasé muchos años pidiendo que vuelva mamá y papá y .. y todavía me pasa que no puedo evitar pensar cada vez que soplo las velitas que vuelva mamá y que vuelva papá y que vuelvan pronto, en realidad es un solo deseo, pero lo estruct... siempre lo estructuré en tres partes para que tuviera más fuerza.

Corte, acción. La re-modulación que espacia el corte, como si de un escalpelo o piedra bifaz se tratase, atiende al ritmo –y es por esta suerte de doble cortante que nos preguntamos cómo un texto sobre Carri podría modularse según *tempos* diversos, soltarse a la vez que ser conceptual, contraerse, hacerse intensivo, extensivo, denso, plegarse, soltarse, deponerse–. La película termina con un plano general en el que el elenco, en una paleta en la que priman el verde y el amarillo, camina con pelucas rubias hasta su (casi) desaparición en el punto de fuga. La escena de desarrolla mientras suena «Influencia» de Charly García, versión-traducción de «Influenza» de Todd Rundgren. En otra escena, en la escena de una auto-entrevista casi al comienzo de la película, se dice: «sí, lo que era extraño, era cómo llamábamos la atención en el lugar, digo ¿no? Porque, digo, más allá de la cámara... eh... éramos como un punto blanco que se movía y... y era muy evidente que no éramos de ahí, ¿no? que éramos extranjeros para ese lugar y me imagino que sería parecido a lo que pasaba en su momento con mis padres ..este... estábamos desde otro lado». «Si se mira una imagen deslumbrante completamente incolora, ésta deja una impresión profunda y persistente cuya gradual extinción se acompaña con un fenómeno cromático», citábamos de Goethe. Lo rubio es aquí el fenómeno cromático que acompaña la desaparición de lo extranjero interno, del punto blanco que parece ser externo y estructura al nombre como huella de la producción del ojo mismo. Ya se preguntaba



recuerdo, Kohan obtura la marca de la repetición (re-conocimiento, recuerdo): «El testimonio que *Los Rubios* ofrece en primer lugar (y si hay algo que se cuida en la película es cómo se administran los testimonios: el lugar que se les da, el lugar que se les quita) constituye, no por voluntad de la testimoniante desde luego, una advertencia, que no necesariamente la película atiende, acerca de la coartada de una memoria que, definida, en nombre de la ficción, por la omisión y por el olvido, tenga menos de memoria que de omisión y de olvido» (2004: 25). Si Kohan cuestiona el retaceo (retacear es dividir en pedazos), habría que preguntarse si él se pretende como una suerte «kohanim», de «sacerdote», o garante o guardián de lo antiguo como indemne, salvo, incontaminado, indiviso, y si una memoria no definida por la omisión y por el olvido pudiera ser, por tal pretensión, omisión y olvido de los procesos de su constitución y administración. En contra-carga o contra-traducción, y como si de una réplica en futuro anterior se tratase, «en mi sangre corre tu agua y en tu agua corren mis venas» se dice en *Las hijas del fuego*, y respecto de *Operación fracaso y el sonido recobrado*, escribe Carri:

¿Se puede sofocar el recuerdo? ¿Se puede vivir sin recordar? Quizás se puedan extinguir las imágenes, borrar los contornos de las cosas, pero los sonidos que quedaron en lo profundo, detrás de los párpados, son imposibles de acallar. Los ríos de la memoria no siempre son caudalosos, pero aunque corra una pequeña línea de agua por su lecho, ella es tan obstinada que modificará la tierra en su avance convencido. El paso del tiempo surcará el cauce.

(Carri, 2015)

La lengua de Carri se retrae, se desgrama sin representación, retacea la institución y hace lugar al agotamiento de la representación *en* la representación. El filme –cada filme– en Carri, es una suerte de reflexión sobre el dispositivo –de la institución, de la memoria, de la lengua–. No hay, sin embargo, iconografía ni enseña ni signo resuelto de significado, o que sea susceptible de restitución absoluta. Dispositivo del ojo, dispositivo del cuerpo, dispositivo del concepto. Carri no organiza su reflexión en torno a un código pero no deja de hacer lugar, *método mediante*, a la inminencia –otro nombre acaso del acontecimiento, y del acaso– de lo fugaz, de la fragilidad. Método mediante, decimos, pues la reflexión sobre el dispositivo radica en desnaturalizar lo inmediato. Más aun, expone que

la Historia no es sino un dispositivo técnico-conceptual. Mientras la Historia no pretende sino borrar las manchas, máculas, faltas, en vías de narrar la historia en limpio, Carri *trabaja* a partir de depósitos fragmentarios.

En este sentido tanto en *Los Rubios*, *Cuaterros* o *Las hijas del fuego*, el aparato cinematográfico aparece como el temblor de la memoria de la lengua. El mecanismo del corte, del montaje y, si se puede llamar así, del encuadre elusivo, marcan la transposición de una memoria lingüística fuera de sí. El decir, el locus, el lugar, está desplazado. No hay tópica de la lengua misma en Carri. La taxonomía, la arquitectónica de la narración, incluso, está atravesada por cierto no saber (en *Los rubios*, por ejemplo, la incerteza es la condición del filme) como condición de toda enunciación, de todo proferimiento constatativo. De este modo en el trabajo de Carri la función representativa se retira en torno a una inquietante relación entre lo singular y lo universal. Es este registro, el an-archivo de Carri propone la imagen como alegoría de la represión. Aparece, pues, el régimen de la identificación como posible régimen dictatorial. Dicho de otra manera, *en* la percepción mecánica del modelo cinematográfico como retrato e inscripción, Carri cuestiona, como desplazamiento y ruptura, los aparatos de instrumentación, de reproducción estandarizada, la tecnificación represiva del molde, los hábitos oficiales de recepción, los inventarios de funcionamiento técnico-social y los procesos de serialización, reproducción y multiplicación. Carri cuestiona, exponiéndolos, la identidad, el tipo, el estándar, la normalización. Hace saltar la extrañeza en el tipo, lo inesperado en el dispositivo intencional de la normalización, lo inédito en el proceso de administración. Activa una *fisura* como *chance* en la redondez del presente de la administración, una diferencia que resiste al señorío de la presencia, del presente y su presentificación, una fisura, pues, que deja –resta incapitalizable– asomar otro tiempo, un tiempo del otro. Inabarcable a una categoría, a cualquier código o deseo de ponerlos en forma, esa zona *inadministrable* es la fractura del continuum de la producción que determinaba de entrada cualquier discurso posible, que ponía en representación objetiva, que tenía *un*-lugar discursivo representable, que tenía un código garante de traducibilidad y que pertenece al tiempo de la síntesis temporal. Esa zona inadministrable se mantiene, podríamos decir, *aneconómica*, interrumpiva respecto de la circulación económica de la homologación completa *en* la homogenización.

Lo inadministrable asedia *en* la fractura de ese círculo, pero no pertenece a ese tiempo homogéneo del presente cerrado o encadenado a la síntesis temporal, concierne más bien a la *posibilidad* como aún-no, como instante que desgarra el tiempo, como aún-no del pasado oprimido. Los relatos y retratos de Carri (vida-visualidad pública, colectiva) son la memoria de una virtualidad-no-actual, fragmentos de lo que no tuvo lugar: memoria desaparecida. La cuestión de retrato, aquí, conmemora la desaparición del lugar de desaparición, atestiguan lo que (no) fue. Los desaparecidos, por decirlo de otra manera, son a la vez remanentes de un pasado desaparecido. El trabajo de Carri se ofrece, así, como *pensamiento material* que cuestiona cualquier relación taxonómica binomial. En este cuestionamiento, desactiva y deconstruye el presente de toda presentación. Es decir, como trabajo refractario y material de memoria en el trazo cinematográfico, las huellas de Carri no se dejan subsumir por la tradición contemplativa de la estética de la idealidad. El procedimiento de edición de materiales, que responde a una determinada construcción, inscribe, por tanto, una relación con lo editado que está condicionada por una aporía: la edición de materiales, constructivamente, rehuye y declina la intención que intenta domarla o dominarla en un sistema *familiar* de articulación, pero la declina en ese sistema de administración. Lo familiar desborda y desteje cualquier familiarización, pues en el procedimiento de la toma –que no ocurre sino por medio de un montaje de aparatos– ocurre como citación de multiplicidades que, en una doble enseñanza, inscribe lo infamiliar en el espacio doméstico económico de la ley. La familiaridad y el control, así, implican la (buena) conciencia como *efecto* de la citación oficial que ha obliterado sus modos de ejercicio, cuestión que, por contraparte, constituye al *montaje* de Carri un como *colapso diferenciado*.

Es decir, Carri hace patente el inacabamiento como mecanismo rememorante. En *Cuatreros*, por caso, los fragmentos se componen de manera in-finita, de modo que la continuidad de la sintaxis se interrumpe según fragmentos compositivos que afirman una historicidad experiencial más acá de la pura facticidad pero que al mismo tiempo no deja desaparecer cada singularidad. En este sentido, la complejidad de *Cuatreros* (que implica, complica y co-implica lo universal y lo particular) hace aparecer –más allá y más acá de lo fáctico o de la mera la singularidad– un doblez que se ofrece a una trama que no se deja capturar en la forma de la dicotomía. Carri trabaja una especie de empirismo



de Carri, la delicada apuesta por la memoria sin habla, sin proferimiento definitivo, es también la potencia –la fuerza débil, en palabras de Benjamin– que asesta un golpe al proyecto de una memoria reificante de la izquierda oficial argentina.

El montaje de Carri muestra que la sustracción de la memoria no responde sino a un proceso de disimulación reificante. Dicho de otra manera: Carri muestra que un proyecto de reificación del pasado puede coincidir con el olvido absoluto, es decir, que la memoria oficial de los vencidos puede coincidir con el olvido de los vencedores. Así, Carri trabaja «en» y «con» la marca de esa posibilidad, «en» y «con» la posibilidad de esta sustracción posible. Carri trabaja en el riesgo de la experiencia de la desaparición. Por tanto, no se trata simplemente (se trata de aquello, pero no simplemente) de la desaparición efectiva sino de la desaparición de la superficie de desaparición. En este registro, la anagramática de Carri implica un procedimiento que hace notar lo invisto, es decir, hace aparecer que el propio dispositivo cinematográfico está marcado por el problema de la formación de las formas. En un corto (al menos poco visitado) que hace parte de *Historias argentinas en vivo*<sup>18</sup>, Albertina Carri dirige un relato en el que se narra que en el año 2001 Buenos Aires fue tomada por un grupo de extraterrestres. Una voz en *off*, expresa que :

Llegados del planeta Orión, vinieron a traer un mensaje de paz. Los humanos los recibieron con violencia. Los planetícolas se defendieron y el resultado fue una ciudad sin vida. Los seres humanos reducidos a hielos y los oriones atrapados en un planeta que no comprenden. Entonces el pueblo de Orión, abrumado ante la reacción humana, decidió enviar una experta a salvar a los suyos, y tal vez a toda la galaxia de la violencia terrestre. Los planetícolas buscan ansiosos el antídoto a la catástrofe. Una señal comienza a oírse en la nave. Es un sonido que los inquieta. Afuera también el sonido extraterrestre

---

order to reconstitute, not the memories themselves, but the possibility of relating to them in the texture of the daily» (Wagner, 2005: 155-178).

<sup>18</sup> La película *Historias de Argentina en Vivo* (2001) está compuesta por cortos de Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Marcelo Piñeyro, Gustavo Postiglione, Fernando Spiner, Jorge Polaco, Gabriel Fernández Capello, Cristian Bernard, Gregorio Cramer, Andrés Di Tella, Flavio Nardini, Albertina Carri, Miguel Pereira y Eduardo Capilla.

comienza a invadir la ciudad. Los extraterrestres perciben el sonido con su *tercer oído*. [*cursivas más*]

(Carri, 2001)

En el cortometraje de Carri, los oriones no comprenden la lengua, esto es, la formación del mundo –la violencia como formación– de los hombres. Asu vez, en el filme la lengua oriónica pareciera desplegarse por sonidos inorgánicos y sonidos guturales. Se ha producido una catástrofe, cierta puesta en suspensión provocada, en parte, por el robo de un traductor. Sin embargo, en el cortometraje –que podría colegirse como tarea traduciente– se subtitulan, es decir, se traducen, los diálogos que dan cuenta de la tarea oriónica:

- Tratamos de hacer contacto apenas aterrizamos.

- ¿Y alguien los recibió?

- Los hombres nos esperaban armados. Nos atacaron, no nos dieron tiempo. Intentamos hacer la oriónica tarea con todas nuestras fuerzas, pero los humanos estaban muy ocupados con sus armas para oír nuestras palabras. Hirieron al androide, lastimaron la nave espacial y robaron nuestro traductor. Luego comenzaron a atacarse entre ellos.

- ¿Y entonces, qué hicieron?

- La situación era crítica.

- ¿qué método utilizaron?

- Los congelamos.

- ¿conocen el antídoto?

- No.

- y ahora qué vamos a hacer.

- Tenemos que salvarlos.

- Nos estamos comportando como terrícolas...
- La decisión de congelarlos puede ser una irresponsabilidad...
- ¡Silencio oriones! Hemos recibido un mensaje.
- No podemos volver hasta que los descongelemos...
- Antes de salir cargué en mi máquina una investigación.
- ¡Eso! Usaremos el cotidiáfono y nuestro idioma será música.
- ¡Y con música se descongelarán!
- ¡Y daremos nuestro discurso!
- ¡Y partiremos a nuestro planeta!

(Carri, 2001)

El tercer oído escucha lo que surge, despunta y pespunta, de las palabras; que el sonido es resonancia, repiqueteo. En el discurso oriónico, se declara: «Solo venimos a advertirles sobre su naturaleza. No queremos hacerles daño, pero tampoco podemos permitirles que ustedes con su violencia destruyan a toda la galaxia. Nuestro planeta está lejos del sol, es un lugar pequeño con condiciones climáticas muy complejas. Sobrevivir ha sido un gran esfuerzo. Con sus juegos de poder están arriesgando la vida de ustedes y de todos nosotros. El pueblo de Orión les advierte que si continúan atentando contra nuestra seguridad nos veremos obligados a congelarlos para siempre. La decisión está en ustedes. Adiós, terrícolas». Luego, la voz narrante, femenina, traduciente, declara: «Luego del discurso, los oriones partieron. Y *eternamente* me preguntaré si este viaje espacial tuvo algún sentido» [cursivas mías].

#### 4. DESGRAMAR: LA LENGUA SE ANGULA

[...]

Going over the bridge, I stop and stare down into the river. All the little trout that have been too smart to get caught—for how long now?—are there, rushing in flank movements, foolish assaults and retreats, against and away from the old sunken fender of Malcolm McNeil's Ford [...]

From above, the trout look as transparent as the water, but if one did catch one, it would be opaque enough, with a little slick moon-white belly with a pair of tiny, pleated, rose-pink fins on it. The leaning willows soak their narrow yellowed leaves.

Clang.

*Clang.*

Nate is shaping a horseshoe.

Oh, beautiful pure sound!

It turns everything else to silence.

But still, once in a while, the river gives an unexpected gurgle. «*Slp,*» it says, out of glassy-ridged brown knots sliding along the surface.

*Clang.*

And everything except the river holds its breath.

Now there is no scream. Once there was one and it settled slowly down to earth one hot summer afternoon; or did it float dark, too dark, blue sky? But surely it has gone away, forever.

*Clang.*

It sounds like a bell buoy out at sea.

It is the elements speaking: earth, air, fire, water.

All those other things—clothes, crumbling postcards, broken china; things damaged and lost, sickened or destroyed; even the frail almost-lost scream—are they too frail for us to hear their voices long, too mortal?

Nate!

Oh, beautiful sound, strike again!

(Bishop, 2008: 117-118)

«...*eternamente* me preguntaré si este viaje espacial tuvo algún sentido». El tono de ese adverbio de duración, «eternamente», podría componer la pregunta acerca de la reconfiguración de una lengua que no puede solidificar sentido alguno como simplemente dado, y así, cribar o cifrar la necesidad de una tarea que consiste en la retraducción de los nombres —como poemática del deseo—. Contra-adverbio, entonces, que por torción marca el devenir. Habría, pues, que escuchar con un *tercer oído*. Cuestión de ritmo, de tono, de diferencias de tono. Ya Nietzsche en el §246 de *Más allá del bien y del mal* insiste en cuán repugnantes son los «acordes carentes de armonía», [«Sumpfe von Klängen ohne Klang»], los «ritmos sin baile», y que «en toda buena frase se esconde arte», de modo que un «malentendido» [«*Missverständnis*»] acerca de su *tempo*, de su ritmo, implica que el sentido mismo es malentendido. Dicho de otro modo, que el ritmo es decisivo respecto del significado, y agrega que las sílabas son rítmicamente decisivas, que ha de sentirse como deseada la ruptura de la simetría demasiado estricta, que es preciso prestar oídos finos a todo *staccato*, a todo *rubato*, y al modo en que puede cambiar el color del sentido en la sucesión de vocales y diptongos, que es preciso ofrecer una suerte de tercer oído a aquel o aquella que «maneja su lengua como una espada flexible y que desde el brazo hasta los dedos del pie siente la



*sentido pragmático* (remito especialmente a los §15-§21), Kant establece una jerarquía de las intuiciones empíricas, y privilegia la vista como el sentido más noble (1991: 51-58). Más aún, en su *Crítica de la facultad de Juzgar*, afirma que un sonido no es bello por sí mismo (como Rousseau, Kant se está refiriendo a los sonidos y los colores), pues no tienen por fundamento «nada más que la material la materia de las representaciones, a saber, únicamente la sensación» (2006: 140). Es decir, para Kant el sonido (que no es «bello por sí mismo» sino «interés de lo bello») está demasiado determinado por nuestros sentidos como para reflejarse en la imaginación, es demasiado material para presentarse como una manifestación de la reflexión formal.

De Platón a Kant, y más allá, la teoría ha descalificado al sonido respecto de la hegemonía de la percepción visual. A contrapelo de cierto idealismo formal, Carri afirma el carácter material del sonido, carácter que hace temblar la pretensión de claridad y distinción del conocimiento formal. De este modo, tuerce y translitera las imágenes como factor fundamental de organización del cine y propone al sonido (su organización material) como una condición de posibilidad de la narrativa cinematográfica. La anagramática sonora de Carri afecta, pues, tanto la primacía de lo visual como la pretensión un sentido puro, o un significado unívoco. Toda la economía de la visión y la ceguera (de las intuiciones o revelaciones que están implícitas –e invistas– por las declaraciones explícitas que las enuncian y ocultan), encuentra otra configuración en la cuestión de la escucha. La materialidad del medio no es simplemente secundaria respecto de la ontología de la forma. Dicho de otro modo, el sonido es un espacio de vibración plástico que toca, afecta y posibilita la experiencia más allá de la transparencia del significado: El sonido no es la expresión de un contenido ontológicamente anterior –implícito o explícito. No se trata de intuir un sonido-sentido atrás del ruido. Modulaciones múltiples se hacen lugar en la multiplicidad de personajes. La organización sonora configura, así, la producción de la experiencia cinestética abierta al malentendido, a la errancia. Podría decirse que la escucha es lo impensado de la relación entre la visión y la ceguera<sup>20</sup>. Las diferencias de ritmo, de

---

<sup>20</sup> En *Blindness and Insight* Paul de Man (1983) se aproxima a una luz que no surge de la declaraciones directas o explícitas acerca de ciertas las obras literarias. Al parecer, se trata de cómo lo «indirecto» o lo «no explícito» de una verdad o de una intuición se hace lugar a pesar de su expresión errónea. Respecto de la economía del «Insigth» (que en su traducción al español Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra vierten como

tono, de énfasis o de volumen –en su doble significación– afectan el sentido significado. Pero no hay lectura de un «tono como tal», de un «tono en sí» –implícito o no. Por tanto, a diferencia de cierta tradición formal, en Carri aparece la imperfectibilidad de la escucha donde «un» sonido puede no ser «uno» y puede, así, aparecer como (o mezclarse, casi indistinguiblemente, con) un ruido o una resonancia que no deja de venir. Como el pasado. En la escucha, pues, ya no hay univocidad (ni conciencia) asegurada de antemano. El sonido recobrado, decíamos, atañe a un desplazamiento de orden ontológico. Tañe, rasga, corta. Como versa el Fr. 31 de Safo, traducido por Anne Carson, «no: la lengua se rompe y ligero /

---

«visión», «intuición», «revelación» o «lucidez»), cabría preguntarse si es posible mantener una relación estricta entre lo patente y lo latente, cada vez que de Man muestra que un autor (Lukács, por ejemplo, donde a partir de sus declaraciones explícitas demás subraya una iluminación ciega) permanece ciego a su propia visión, como si una trama verdadera pudiese revelarse por detrás (a pesar y en virtud) de sus pretensiones explícitas. El asunto no radica simplemente en preguntarse cuánto de involuntario hay en esta selección parcial y deliberada de la crítica literaria contemporánea («...this first group of essays as a representative though deliberately one-sided selection from contemporary literary criticism»). La cuestión más bien estriba en plantear cómo leer una diferencia más allá de las afirmaciones categóricas de un autor, más allá de sus expresiones explícitas, y si esa diferencia está «escondida». Es decir, ¿qué implica la preeminencia de esta figura de lo escondido y que sale a luz, sea bajo la forma de la «revelación», «lo que está detrás», o lo que parece «surgir» o «ser obtenido a partir de un principio oculto». Ya en las primeras páginas de *Blindness and Insight* podemos leer: «the one always lay hidden within the other», «The insight seems instead to have been gained from...an unstated principle», «A slightly tighter exegetic pressure on the text reveals that...», «on the organic level, where we have origin...the statement is explicit and assertive; on the level of ironic awareness...it remains so implicit, so deeply hidden behind error and deception, that it is unable to rise to thematic assertion», «...to decipher the real plot hidden behind the pseudo-plot». ¿Acaso es posible decir que la declaración que permanece implícita y escondida en el error de la declaración explícita, está libre de cualquier equívocidad? ¿El lector –digamos– que hace pasar al plano temático lo que está implícito –e invisto– por el autor, no tiene a su vez puntos ciegos, o puede, acaso, ser sordo sus propios tonos de lectura? ¿No es su escucha también pasiva-activa? Así, por ejemplo, cuando respecto de Lukás, de Man escribe: «The novel is first defined as an ironic mode... Yet the tone of the essay itself is not ironical», cabe preguntarse no por el sentido sino qué significa escuchar el tono cuando se lee, y en qué medida se puede asegurar la integridad, la univocidad de ese tono –antes implícito, ahora expuesto. En este registro, decíamos que la escucha plantea una relación material entre la visión y la ceguera.

---





positivo pueden obliterar su figuración ficticia. Toda determinación de la legalidad está atravesada por una configuración ficticia que, sin embargo, pretende ocultar para constituirse como tal. Des-constituye el mito de la lengua pura, del concepto-significado. La piedra bifaz cifra y descifra el carácter fabuloso de la ley, y expone la violencia como si de un jeroglíficos de granito se tratase, cuyo rostro no es sino el efecto anterior de todo lenguaje. Desfigura la posición. Decíamos, así, que Carri expone el dispositivo de la interioridad como juego(s) de superficie(s). En tal operación, la imagen filma la operación de la lengua. Tarea del ojo, tarea de la traducción, decíamos. Como *por metáfora* Carri re-traduce conceptos, nociones, palabras: como si de una lucha por el nombre se tratase, desvía toda definición estricta y, así, pone en escena los cuerpos de la lengua<sup>24</sup>.

##### 5. CARRICAR COMO POR METÁFORA

La locura es una metáfora que no se ha vuelto a cerrar, que no ha encontrado qué encerrar. Un alocamiento de la lengua misma.

(Dufourmantelle, 2019)

---

cadence, mais je frémis à la pensée d'une lecture hâtive, précipitée, qui ferait l'économie de l' "archi-écriture", c'est-à-dire des blancs, des silences, des temps morts, de la lenteur d'un très dur cheminement, d'un cheminement parfois presque nul.» (1990: 239-246). Citamos este pasaje para decir, con Laporte, que si quien lee no puede separar la historia a de su estructura temporal, en Carri la narración o voz *en-off* excede el horizonte semántico de la unidad del sentido.

<sup>24</sup> Carri, en este registro, no renuncia al concepto «cine», y como tal, en la disputa por los nombres, resiste *en* la lengua: «Me dirán aquí que también existe el cine comercial o industrial, aquel que se regocija en sus propios recursos para imponer un pensamiento hegemónico y heterosexista. Podríamos mencionar al melodrama como el paradigma de esta retórica, sin embargo lo profundamente cinematográfico siempre presenta grietas, siempre trabaja sobre un estado de diégesis a diferencia de la televisión que apoya toda su parafernalia en una falsa mimesis, por eso consideramos que sencillamente esa tecnología a la que llaman cine industrial, es en realidad un engranaje más de la *mass media*. Dicho esto, propongo desde este foro que erradiquemos de nuestras lenguas las categorías de cine de autor, cine de masas, cine industrial, cine comercial, cine independiente, cine de arte, cine de entretenimiento y sencillamente llamemos cine a aquellas películas capaces de trascender la ilusión de movimiento sobre la pantalla interpelando a los espectadores en su realidad, proponiendo nuevas realidades, discrepando con los poderes que oprimen. A todo lo demás lo llamaremos propaganda» (Albertina Carri, 2014: 249).

Carri, pues, traduce de nombre a nombre, desplaza cada noción: mantiene y desplaza, se diría, mas a condición de remarcar que de su operación no responde *Aufhebung* alguna. Por *cierto* juego anagramático, podríamos recordar que «Carricar» es «transportar con un carro» (ahí donde la palabra metáfora podría denominar incluso a aun autobús, un camión o un carro). Si tradicionalmente la trópica y la retórica de la metáfora ha pretendido erigirse sobre la base lo propio, y distinguirlo que lo que se profiere figuradamente, aquí se espacia la trópica de la metaforicidad.

Hemos de remarcar que la tradición ha reducido el carácter de la metáfora a un medio de expresión de ideas. Sea implícita o explícitamente, sea para justificarla o rechazar su «uso», la metáfora se erigiría sobre la base de la distinción entre lo propio y lo figurado. Ya Isócrates, en «Evágoras», establece una diferencia estricta según la cual a los poetas les es permitido usar procedimientos de ornamentación. Así pueden hacer hablar a los dioses o ponerlos con los hombres mediante «expresiones extranjeras», «nuevas» y/o «metáforas» adornando su «poesía con todo tipo de figuras». Por otra parte, los «oradores», por fuerza deben «utilizar con exactitud sólo las expresiones de su ciudad y los pensamientos que se acomodan a las acciones» (Isócrates, 1979: 9-10). La metáfora, pues, podría pervertir la exacta expresión. En el «*Critias*» de Platón, la expresión «*metaphorein onomata*» significa traducir un nombre de una lengua a otra, y aparece en el contexto en que es preciso llamar la atención sobre el detalle de que «nombres bárbaros» aparecen «como nombres griegos» pues Solón al investigar el significado de los nombres de los primeros egipcios descubrió que éstos los habían traducido a su propia lengua al escribirlos, y él, a su vez, tras captar el sentido de cada uno, los vertió nuevamente a su propia lengua (Platón, 1992a: 113a). En el *Timeo*, el término refiere a la «transferencia» de lo que se expresa desde una fábula a la realidad (1992b: 26c), y en el *Menón*, por ejemplo, la comparación metafórica se despliega a partir de las virtudes de un enjambre de abejas (1987: 72a). No sería desacertado proponer que las metáforas comprenden casi todo el espectro del lenguaje figurado en los textos de Platón. Desde aquí, quizás no haría falta insistir que en el corpus platónico la metáfora, como figuración de la lengua, se vincula con la transferencia (*eikōn*), la imagen (*eidolon*) y la comparación (*homoiōsis*), es decir, con la representación de algo por medio de otra cosa. El uso de la metáfora como

uso retórico podría seguirse hasta Aristóteles como lugar central de referencia, donde el término *metaphorai* se enlaza con un espectro de nociones como metáforas, metonimias, símiles e hipérbolés. En un célebre pasaje de la *Poética*, Aristóteles define cuatro tipos de metáforas, en los que el término se entiende primordialmente como «transferencia»: «traslación de un nombre ajeno», desde el género a la especie, desde la especie al género, desde una especie a otra especie, o según la analogía (Aristóteles, 1974: 1457b). En la *Retórica* se dice que los nombres específicos, los apropiados y las metáforas son útiles para la «expresión propia de la prosa sencilla», pero a condición de que «las metáforas se digan ajustadamente» (Aristóteles, 1999: 97b)<sup>25</sup>. Así, del mismo modo, en el entendido de la claridad es la virtud de la expresión, Aristóteles intenta determinar las cuatro causas de la esterilidad de la expresión: nombres o términos compuestos; uso de términos inusitados; empleo de epítetos largos, inoportunos o repetidos; y el uso de metáforas inadecuadas. En este registro, la metáfora porta una equivocidad que conviene ser suprimida en virtud de una lengua científica. No sólo la *Retórica* se detiene en este rechazo. En «Analíticos segundos», Aristóteles es enfático en que «si no hay que discutir con metáforas, está claro que no hay que definir con metáforas ni hay que definir todo aquello que se dice con metáforas: pues <en tal caso> será necesario discutir con metáforas» (1995a: 97b) y en *Tópicos*, justamente respecto de la cuestión de la «definición», acentúa que «todo lo que se dice en metáfora es oscuro» (1995b: 139b). Aun cuando reconoce que «la metáfora hace de alguna manera cognoscible lo significado gracias a la semejanza (pues todos los que metaforizan lo hacen de acuerdo con alguna semejanza)» lo relevante es que «no hace cognoscible la cosa» (1995b: 140a). Pretendería la lógica desprenderse, así, de toda analógica. De este modo, una extensa tradición ha comprendido la metáfora como un medio de expresión de ideas, sobre la base de la distinción estructurante de lo propio/impropio, de lo que supuestamente podría ser dicho propia o figuradamente<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Véase, Aristóteles, *Retórica* (Madrid: Gredos, 1999), 1404b (32), 1405b (20).

<sup>26</sup> Ya escribía Hegel en *Lecciones sobre la estética*: «Por eso también para lo propiamente hablando poético resulta indiferente si una obra poética es leída o escuchada, y ésta puede ser también, sin desmedro esencial de su valor, traducida a otras lenguas, vertida en prosa, y puesta por tanto en relaciones sonoras totalmente diferentes» (1989: 699). Y *no es casual* que sea en estas *Lecciones* donde Hegel plantee que la metáfora (junto a la alegoría y el símil) nombra la fase en que lo universal llega al dominio de la figura ilustrativa y, por lo cual, no puede darse más que como atributo





crecen como hierba a la orilla del camino, acompañan la ruta. Como dice Claire Parnet, se trata de «la hierba que está en el medio y que crece por el medio», de hierba que «siempre está entre los adoquines» (Deleuze & Parnet, 1997: 29). Mas allá o más acá de una taxonomía general de la vida vegetal, haría falta –traza que se precisa y que aquí hace la falta– rastrear (esto es, cargar) la «hoja vibrante, extraordinariamente afilada, que quiere morder, silbar, cortar», y que exige «no nombrar las cosas por su nombres» pues «las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa»<sup>30</sup>. Tarea

---

privilegiada con el bosque y con el desmonte; los campos conquistados al bosque se plantan de gramíneas, objeto de una agricultura de familias, basada en la especie y de tipo arborescente [...] Oriente presenta otra imagen: una relación con la estepa y el huerto (en otros casos con el desierto y el oasis) más bien que con el bosque y el campo; una agricultura de tubérculos que procede por fragmentación del individuo [...] Occidente, agricultura de una familia seleccionada con muchos individuos variables; Oriente, horticultura de un pequeño número de individuos con una gran gama de «clones» [...] el Dios que siembra y siega, por oposición al Dios que horada y desentierra (horadar frente a sembrar). Transcendencia, enfermedad específicamente europea [...] Tampoco es la misma sexualidad: las gramíneas, incluso reuniendo los dos sexos, someten la sexualidad al modelo de la reproducción; el rizoma, por el contrario, es una liberación de la sexualidad, no sólo con relación a la reproducción, sino también con relación a la genitalidad. Entre nosotros el árbol se ha plantado en los cuerpos, ha endurecido y estratificado hasta los sexos. Hemos perdido el rizoma o la hierba» (Deleuze & Guattari, 2004: 24).

<sup>30</sup> En este apartado no habrían aquí sino *esquirlas*. Al respecto, también remito a la cita de Artaud (datada en diciembre de 1946) que Jacques Derrida dispone en la nota nº 4 de «Tympan» («Tímpano»), bajo la enseña de «Musique hématographique» [cito la versión en francés en *Marges de la Philophie*, y la traducción de Carmen González Marín, de *Márgenes de la filosofía*]:

«La jubilation sexuelle est un choix de glotte,  
de l'esquille du kyste d'une racine dentaire,  
un choix de canal d'otite,  
du mauvais tintement auriculaire,  
d'une mauvaise instillation de son,  
de courant ramagé sur le tapis de fond, de l'opaque épaisseur,  
l'application élue du choix de cette applique  
en fil taillé, pour échapper à la musique  
prolifique avarique obtuse  
sans ram, ni âge, ni ramage,  
et qui n'a pas de ton ni d'âge»

«El júbilo sexual es una elección de glotis,  
de la esquirla del quiste de una raíz dentaria,

imposible, pues se trata no solo del aparecer o del fenómeno sino de la multiplicación –despunte y pespunte, dehiscencia y suplemento– como trazado del crecimiento, y de la proliferación de sus figuras como «injerto». Por metafórica, las claves de Carri se injertan, se transplantan (por metafórica «greffer» se toca con «gráphō», es decir, tanto «escritura», como «inscripción», «grabado», «dibujo» o «trazo») en «dehiscencia». Así, este «carricar» como «transportar con un carro» recuerda («recuerdo» que se toca con «cordaje») que «traducción», del latín «translatio» (de «translatum», supino de «transferre») está compuesto por el prefijo «trans» y el participio pasado, «latus», del verbo «ferré» –verbo que no sólo compone «ánfora» o «metáfora» (*metaphore*) sino también a «diferir», «diferencia»–. *Trans* y *ferré*, se pliegan en «traducción», «metáfora» y «différance»<sup>31</sup>. La cuestión de la metáfora, así, hace señas a

---

una elección del canal de otitis,  
del mal tintineo auricular,  
de una mala instilación de sonido,  
de corriente gorgeada sobre la alfombra de ondo,  
del opaco espesor,  
la aplicación elegida de la opción de este adorno  
en hilo cortado, para escapar a la música  
prolífica avaricia obtusa sin goa ni jeo, ni gorjeo,  
y que no tiene ni tono ni edad»

<sup>31</sup> Escribe Derrida, en «La *différance*»: «Sabido es que el verbo “diferir” (verbo latino *differre*) tiene dos sentidos que parecen muy distintos; son objeto, por ejemplo en el *Litré*, de dos artículos separados. En este sentido el *differre* latino no es la traducción simple del *diapherein* griego y ello no dejará de tener consecuencias para nosotros, que vinculamos esta charla a una lengua particular y una lengua que pasa por ser menos filosófica, menos originariamente filosófica que la otra. Pues la distribución del sentido en el griego no comporta uno de los dos motivos del *differre* latino a saber, la acción de dejar para más tarde, de tomar en cuenta, de tornar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva, una representación, conceptos todos que yo resumiría aquí en una palabra de la que nunca me he servido, pero que se podría inscribir en esta cadena: la temporización. Diferir en este sentido es temporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del «deseo» o de la «voluntad», efectuándolo también en un modo que anula o temple el efecto [...] esta temporización es también temporización y espaciamiento, hacerse tiempo del espacio, y hacerse espacio del tiempo, «constitución originaria» del tiempo y del espacio, diría la metafísica o la fenomenología trascendental en el lenguaje que aquí se critica y desplaza» (Derrida, 2007: 43). Cuestión, a la vez, de







## 6. INTERRUPCIÓN DEL DESEO

Tout est volé en traduction. Je ne veux pas dire que le texte original n'est pas volé, il est volé cela vole de soi. Tout ce qui s'écrit se vole. Dès que l'on entre en écriture, on est en traduction, on se traduit comme on est traduit au tribunal, on se traduit, on se dérobe soi-même, on se désapproprie, et on désapproprie le lecteur à l'infini. Je ne suis donc pas en train de dire qu'il y a un propre qui est l'original. Il n'y a pas de propre, mais il y a des effets de puissance de vol qui sont plus marquants au plus près de l'origine, qu'en s'éloignant de traduction en traduction

(Cixous, 2001: 88)

Albertina Carri, muestra el funcionamiento de toda función represiva poniendo al descubierto los engranajes, lingüístico de punta a cabo, del deseo y de su conformación pretendidamente natural, evidente, auto-transparente. Carri, diríamos, inscribe deslizamientos, emisiones discretas, mínimas. En medio del aparato narrativo, introduce una especie de trastorno o de agitación interna; en medio del código fílmico inocular una suerte de flujo múltiple. Se hace lugar, pues, una suerte de descentramiento interior respecto de cualquier dialéctica negativa. Ya decíamos que la operación metafórica de Carri no responde a *Aufhebung* alguna. Dicho de otra manera, ahí donde su texto es flujo y no código, Carri hace lugar la cuestión de la inscripción del nombre, de la política del nombre, de la operación de las nociones y conceptos. En este registro, más que el enfrentamiento, más que disposición frontal (la estrategia que consiste en disponer un término frente a otro) la estrategia de Carri radica en mostrar el funcionamiento, en poner al descubierto los engarces conceptuales. Expone que los conceptos, nociones, nombres, responden a mecanismos de acoplamiento, de articulación, de encaje. Se opone no a los órganos sino a la organización<sup>37</sup>. Tal gesto, no implicaría simplemente oponer un

---

<sup>37</sup> «Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos [...] se distribuye según fenómenos de masa [...] bajo la forma de multiplicidades moleculares. El desierto está poblado. El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo. No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho



Muchas escenas de mis películas están inspiradas en el cine pornográfico o en el policial negro, dos géneros dominados por el imaginario masculino. Pero lo cierto es que no he logrado reconocer ninguna autoridad al sistema de géneros, ni cinematográficos, ni sexuales. Son, en todo caso, mecanismos que es necesario reconocer para poder desmontar sus piezas y volver a ensamblarlas en otro orden o sin ninguno, tal como mi hijo hace con sus rompecabezas.

(Carri, 2013)

En este sentido decíamos que Carri traduce y desplaza cada noción. Retraduce por corrimiento. No hay sino deslizamiento, desprendimiento, desmoronamiento conceptual. En la puesta en escena de la dramatización –ahí donde no hay invención de conceptos sin repetición– introduce variaciones conceptuales que se ramifican. Las variaciones se establecen, por tanto, para afirmar la exigencia de una vida mínima que, como la hierba, crece por el medio de la dialéctica negativa que mutila y mortifica la vida. Cual cuña –como operación de un doble cortante y como una suerte de oblicua estrategia– pone en obra un teatro, cierta una dramatización de conceptos que exige, a la vez, cierta escenificación de los nombres. Sólo ahí habría un vínculo secreto entre deseo y lengua, como un vínculo constituido por la crítica de lo negativo. En este registro, dramatizar ideas («deseo», «cuerpo», por ejemplo) a través del funcionamiento de un nombre («porno», por ejemplo), desestabiliza cierto idealismo que está a la base de lo que pretende formalizar las relaciones entre deseo y vida. Se trata, con todo, de una suerte de desplazamiento que tuerce (dobla, curva y combate) el deseo y marca la afirmación de la vida. En tal registro, cabe indicar que *Las hijas del fuego* narra el encuentro de una pareja de lesbianas, Agustina y Viole, quienes luego de meses de distanciamiento, se encuentran en Ushuaia. Empezarán un viaje, que es la película como viaje. Comienza el filme, o casi, con una voz narrante:

Antártida. 1968, dice el cartel. Muchos años antes de mi nacimiento. Sin embargo, este lugar no debe haber cambiado casi nada. Hay sistemas que nunca cambian, aunque el tiempo parezca modificarlo todo, la milicia y el clero son lógicas que no tienen solución, dejan marcas indelebles por siempre. Sus cuerpos son los



pretérito, de la propuesta de salir a quedarse, de una nimia petición a una frugal queja y una aclaración de que en el fin del mundo no era todo blanco. Desde el comienzo una serie de desplazamientos o deslizamientos instalan el entramado. Agustina, nadadora, a partir de la llamada de su madre propone ir a Necochea a rescatar un auto —luego, se tratará de un viacrucis acuático a Madryn—. Violeta, le cuenta que quiere filmar una película porno. La voz narrante, previa a este primer diálogo, ya sugiere que vemos la película de la película. La doble marca no dejará de plegarse y desplegarse. *Las hijas del fuego*: película de una película. La película está en tránsito, en traducción, en traslación. En medio de los sistemas invariantes, de las lógicas que no tienen solución, Carri urde otra historia de los conceptos. Si en la lógica clerical y militar, los cuerpos son los mismos («los mismos trajes, los mismos hombres cargando una historia de fronteras y represión»), *Las hijas del fuego* narra otro(s) cuerpo(s). Cuerpos que desafían paradigmas dominantes, que desafían las fronteras de la represión, cuerpos que son territorio y paisaje, cuerpos como herencia y herejía<sup>40</sup>.

Como se trata de otra historia de los cuerpos, y de otra historia de los nombres, Carri no renuncia a llamar a la película «porno». Se trata de la lucha por los nombres, y, así, de corrimientos internos a la lengua. Se corre de la corriente principal (*mainstream*) desbaratando sus nociones, Como escribe Derrida en «Torres de Babel»: «[...] prestemos atención a uno de los límites de las teorías de la traducción: tratan demasiado a menudo del paso de una lengua a otra y no se paran a considerar la posibilidad de que más de dos lenguas aparezcan implicadas en un mismo texto. ¿Cómo

bueno.. / - ¿Qué? ¿Te calienta? / - Ah.. puede ser. / - Muñeca / - Qué atrevida / - Viste.» (Albertina Carri, 2018)

<sup>40</sup> Erin Graff Zivin señala que «In Cuatreros (as well as in *Los rubios*, although in a different way), the act of inheriting itself is shown to be necessarily violent: The heir— here, not merely passive but decidedly active— performs a violent act in her ordering and disordering of archival material and in showing the archive itself to be constitutively anarchic» y agrega que «then, Carri reflects upon the violent quality of anamnesis and amnesia: One could say that if she forgets, she negates or annihilates the past, yet her survival at times seems to depend upon a certain forgetting: «para sobrevivir también hay que olvidar» (in order to survive one must also forget), she narrates irreverently. Moreover, the act of aesthetic representation itself (the shooting of scenes, the slicing, cutting, and splicing of cinematic production) can be read as violent», de modo que las películas de Carri «shows the origin, the arche-, to be always already destroyed, constitutively anarchic» (Erin Graff Zivin, 2020: 46).

traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez? ¿Cómo «dar» el efecto de pluralidad? Y si utilizamos varias lenguas al mismo tiempo para traducirlo, ¿llamaremos a esto traducir? » (Derrida, 2017: 222). Siguiendo a Derrida, cabe decir que Carri trata del paso de una lengua a otra en la misma lengua, que da el efecto de pluralidad en varias lenguas, de los cuerpos de la lengua, en el mismo idioma, de modo que «porno» puede no significar ya «porno» *mainstream*. Decíamos que desde el primer diálogo hay una serie de desplazamientos en cadena. Este es el primer diálogo, pero no la primera escena. Más aún, la primera en ser filmada es Carmen, que podría a la vez contarse como la tercera en esta pareja o en este par, como si se pretendiese que, desde el primer momento, contemos con lo sin cuenta, con lo que está más allá o más acá de todo binomio y de toda economía. Podríamos decir –puesto que «economía» es «ley de la casa»– en *Las hijas del fuego* se descompone el viaje económico justamente mientras el viaje a casa, al círculo de la casa, se lleva a cabo (¿se lleva a cabo? ¿no es acaso un viaje justamente, para ser viaje, lo que debe estar abierto al suceso, a lo imprevisible?). La primera escena, filme de un filme, es descrita un poco más adelante. Dice la voz narrante:

Sigo tomando notas. Aunque me sea imposible escribir «escena 1», creo que estoy escribiendo una película. ¿Quién puede escribir así? Si es una película siempre es un viaje, ¿quién puede escribirla mientras viaja? Me debería bajar de esta camioneta y correr montaña abajo para escribir «escena 1: Carmen camina por las inmediaciones de un lago. El lago se muestra brillante en la superficie. Es como un cuerpo inmaculado. La Cámara se eleva y la tierra se torna un cuerpo resistente. El paisaje se devela erótico, sexual, salvaje y tierno. El paisaje se vuelve un animal herido según los ojos que lo devoran. Carmen se sienta sobre una roca, la tierra no es una otra cosa, aquí no hay arraigo, vamos cerrando sobre ese cuerpo buscando un hálito final que siempre tendrá algo de la primera bocanada seca. Un aire en común que nos hace pueblo.

(Carri, 2018)

Vuelvo un poco atrás. Agustina y Viole van a un bar. Viole pide dos tequilas. Se vislumbra –se trata de un segundo– que Carmen leía *Las hijas del fuego* de Gerardo de Nerval, presumiblemente la edición de 1944 de Emecé. Ligera y raudamente, se enfoca la primera página del acápite



donde el goce es irrepresentable. Ya citábamos que para Carri, según se afirma en la primera suerte de nota interna y preliminar, que «el problema nunca es la representación de los cuerpos, el problema es como esos cuerpos se vuelven territorio y paisaje frente a la Cámara» (Carri, 2018). En *Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino*, siguiendo a Teresa De Lauretis, Carri plantea que «lo más importante en el cine no es lo que se da a ver sino las posiciones visuales y de espectadores que se generan» (Carri, 2014: 247). Todo, aquí, se trata de la inscripción de los cuerpos como territorio, incluso de los cuerpos de la lengua. «Para mí [escribe Albertina Carri] el cine es algo orgánico. Los bloques de tiempo movimiento sobre los que escribió Deleuze para describir al cine, son traslativos a un cuerpo», y añade que «Mi preocupación es por el lenguaje» (Carri, 2020: 383-387). Si preocupación por el lenguaje es traslativa al cuerpo, se trata de los cuerpos de la lengua. Recordemos, pues, que Violeta está filmando una película donde se ponen en juego los cuerpos y los conceptos. Se trata, diríase, de los conceptos que se encarnan y, así, de los cuerpos de la lengua. A continuación, el filme, especulativo de punto a cabo, girando sobre sí, partido por sí mismo, inscribe una reflexión sobre el (concepto de) «porno».

¿Qué cuento cuando cuento porno? echar mi cuerpo sobre el relato, que el relato abra sus fauces, que el relato sacie su veracidad sobre mi cuerpo condenado. Hay algo del goce que es irrepresentable. No hay modo de crear un verosímil. Somos transcurrir perdiéndonos durante horas en el antebrazo de una amada, dejando que las marcas de esa piel nos lleven al vahído. Quiero perder la cabeza, quiero perderlo todo, que mi concha se vuelva un agujero generoso y pedigüño. ¿Cómo mostrar esto en una porno? si no hay truco y hay placer, sensualidad, disponibilidad, tiempo ¿es porno o la pornografía es solo la objetivación de los cuerpos? ¿si la subjetividad de esos cuerpos no es destruida, dejan de pertenecer a ese género? Estamos en una búsqueda salvaje, estamos buscando a la vez el cuerpo y la historia. Estoy buscando perdida, olvidada de todas.

(Carri, 2018)

---

brazo... ya lo quiero ver sin un brazo oficial, ¿me sostiene un segundo por favor? así gano tiempo...» (Carri, 2018).

---

El filme mismo es un transcurrir, está en tránsito. Más, cada personaje está en tránsito. Agustina, Viole, Carmen, Francisca, Flora, Rubí, Sofía, son cada una otra, una otra voz recordada, transitada y convertida en otras voces<sup>43</sup>. Cada una, injertada, trasplantada. Cada una es otra. Tal, a la vez, las notas sobre el filme que se van injertando dentro del filme. Más aún, no hay sino injertos. La piel de la película (de *pellis*) no se curte sino por la mecánica del injerto, del montaje, de las inserciones. Carri deja que las marcas de esa piel de la película nos lleven al vahído. Recordemos que espiga es también la parte de una pieza que se adelgaza para que encaje en otra. ¿Cómo mostrar esto? Buscando cuerpo e historia, aquí «porno» es territorio, superficie salvaje. Al cargar los conceptos, se pierde la cabeza, pues los órganos cuestionan la organización. *Las hijas del fuego*, termina con el siguiente injerto:

Un personaje nuevo entra en escena y modifica toda la trama, o un incidente mínimo es el que hace que la trama vuelque. Así sucedería en un texto que todavía abraza ideales de trama y no de urdimbre. En cambio, si la trama altera la estructura y se vuelve entramado, costura, vértice y fluido, solo puedo entregarme a su paisaje, a los pequeños hilos de su territorio gozoso, al cuerpo que chillaba desde la pantalla, al cuerpo que es goce y no otra cosa y así volverme porno.

---

<sup>43</sup> En el trabajo de Albertina Carri, documentación y representación alternan y alteran sus retóricas yuxtaponiendo otros aparatos de producción visual, gráfica o pictórica que operan como mecanismo de memorias técnico-sociales. Las energías que traman el tiempo se captan, se precipitan, se truecan, se interceptan y se solidifican en el escenario material de cada toma. Carri, por decirlo, de otro modo, trabaja en la obturación. En la obturación, el retardamiento es variación no vertical que se enlaza con intensidades o energías otras que se urden y traman formando *superficie*. Las imágenes interrumpe sistemáticamente todo atisbo de trascendencia o de Verdad trascendente. Allí, la disposición plana en la superficie que se abre y ramifica en sentidos que descomponen la trascendencia en la multiplicidad de la toma que precipita el tiempo. La escena de la toma es, pues, superficie, meseta: plano de inmanencia. Así, decíamos «plano de inmanencia», que traza variaciones infinitas, no es un plan-programa que unifique, organice o estructure unidades, no responde a un proceso arborescente. El plano de inmanencia, que reconociendo la multiplicidad se opone a un plano central de organización y desarrollo no es sino rizómico. El plano de inscripción fotosensible responde al principio de multiplicidad que traza *líneas de fuga* como estrías, surcos o hendiduras que conectan un punto cualquiera con cualquier otro. En este sentido, es un plano poblado de intensidades, de energías que se *conectan* activando otro(s) tiempo(s).

---

Escena 50: el viacrucis acuático se vuelve un imposible, la herejía se desparrama hasta volverse relato. Ellas son gemidos saliendo del agua, comiendo el aire seco que entra por primera vez a sus pulmones de hembras sádicas, se deben a la historia, lejos de todos los mandatos ella, se vuelven insurgencia y vértigo.

(Carri, 2018)

«Inserir» se toca, pues, con «injerir» (de *inserêre*, introducir), acción que nombra tanto al proceso de «injetar plantas», como al de «introducir una cosa en otra» o el de «introducir en un escrito una palabra, una nota o un texto». Es el mecanismo de *Las hijas del fuego*. La trama es urdimbre que altera la estructura. Se pierde la cabeza, decíamos. La trama es vértice, una suerte de punto donde concurren los ángulos: los conceptos (porno, deseo, cuerpo, territorio), se angulan. La trama, así, es angulosa y es costura, serie de puntadas, de piezas, es sutura, zurcido, pespunte, hilván, es, con todo, entramado, entrecruzamiento. Los conceptos se retraducen y tuercen. Ahí, es fluido e insurgencia. «Cuerpo» se nombra como paisaje, territorio compuesto por hilos, briznas, hilachas. Se trata del cuerpo que *chilla*.

Carri se entrega al cuerpo como paisaje, a los pequeños hilos de su territorio gozoso, al «cuerpo que chillá». Respecto del chillido, Anne Carson recuerda que Aristóteles dice que la voz aguda de las féminas no es sino evidencia de su disposición malvada, pues las criaturas que son valientes o justas (como leones, toros, gallos y humanos varones) poseen profundas voces gruesas, de modo que si se escucha a un hombre hablando con un tono de voz fino o agudo, se sabe que es un *kinaidos* o «catamita»<sup>44</sup>. En *Reproducción de los animales*, se dice que «la mayoría de los jóvenes

---

<sup>44</sup> «En cuanto a la voz, la grave e intensa indica valentía y la aguda y débil cobardía» (Pseudo Aristóteles, 1997: 47). Más adelante se caracteriza a los de voz grave, como insolentes bajo la figura del asno; a los de tono grave que acaban por uno agudo, como tristes y quejumbrosos, con la figura de los bueyes, y a los de voz aguda, dulce y quebrada como afeminados, bajo la figura de las mujeres y el conjunto de ese aspecto (75). En la *Metafísica* de Aristóteles, y de acuerdo con «La tabla pitagórica de los opuestos», los atributos de lo curvo, lo oscuro, lo secreto, el mal, lo que está en perenne movimiento, lo que no se contiene a sí mismo y carece de límites propios se alinea con lo femenino y está dispuesto en contra de lo recto, lo ligero, lo honesto, lo bueno, lo estable, lo que se contiene a sí mismo, lo que está firmemente delimitado, rasgos que se vinculan con lado masculino.



femenino, en Carri los cuerpos que chillan modifican la trama por incidentes mínimos, son entramado, costura, serie de puntadas, fluido, vértice, paisaje, gozoso territorio, viaje y traspaso imposible, desparrame, herejía, insurgencia, vértigo, gemidos saliendo del agua. Ahí, la textura de Carri, en palabras de Barthes, «rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza» (1993: 109). Las hijas del fuego se introducen entre sí, tanto como las notas de la película se injertan en la misma.

Podríamos apuntar que en Carri, la yuxtaposición de fragmentos y técnica desiguales, el mecanismo del montaje, el collage, la cita, en la medida en que exponen las condiciones materiales de su producción, hacen saltar la historia como ese «cordón de múltiples fibras». El montaje –tiempos, conceptos, memorias– inscribe un retardo en la derrota del pasado, y lo ofrece, irresuelto, al porvenir. Aquello, pues, que está deshilachado en mil grenas<sup>49</sup>, que cuelga trenza suelta, pendiente, suspende –principio constructivo mediante– todo presente. Las ruinas injertadas, decíamos, son la herrumbre del sentido. De tal modo que visualidad, memorias, cuerpos, se yuxtaponen de un modo no estratificado para activar, como juegos de superficie, nociones (traducción) cuya oportunidad es el colapso de la identidad. Podríamos decir que se trata del «ejerto», una mezcla de cosas diversas entre sí. En otra nota, se dice

Sobre el territorio del amor: la odisea se despliega como la cartografía de un nuevo continente [...] Notas de personaje: Rosario y Sofía. Se amaron de un modo violento, hicieron de la furia una causa, incluso en la propia imposibilidad de alejarse de ella. La idea del amor romántico contiene violencia en sí misma. Es imposible de llevar adelante sin romperse, y ellas lo saben y lo habitaron en toda su potencia, también la cólera, y desde ahí lo pervirtieron hasta destruirlo. Ahora son otras. A Rosario solo le gusta el sexo consigo misma, la apabullan las energías. Es extremadamente sensible y solo puede concentrarse en la pérdida de conciencia a solas. De ser posible, completamente sola. Dejó de lado hace tiempo el sexo con Sofía y esto a Sofía al comienzo la desconcertó por completo, pero luego sintió

---

<sup>49</sup> Escribe Benjamin en «Apuntes sobre el concepto de historia»: «Sólo cuando el decurso histórico se le escurre al historiador por las manos, liso, como un hilo, es lícito hablar de un progreso. Pero si es un cordón de múltiples fibras, deshilachado en mil greñas, que cuelga como trenza suelta, ninguna de ellas tiene su lugar determinado, mientras no se las recoja a todas y se las entrelace, como un tocado» (Benjamin, 2009: 60).

---

una libertad que desconocía. La desea con locura y no poder acallar ese deseo es lo que la hace experimentar hasta el límite de sus músculos, hasta el límite de su olfato, hasta el límite de su propio límite. ¿existe ese límite? ¿cuál sería el límite? ¿la culminación del goce? Culminar como un origen, y derribar cualquier leyenda sobre el cuerpo sin goce, porque aquí no hay sujeto, ni sacrificio, porque no hay ofrenda, ni a quien ofrendar, porque placer y felicidad no han sido expulsados del orden cósmico, no pertenecen a una ley superior, porque no hay desamparo al no haber culto ni imagen ni forma de representarlo ¿es el inicio de una nueva era, el nacimiento de una nación? ¿o la idea de nación será demasiado patriarcal? se va formando un pueblo que busca una historia de contagio y no de herencia.

(Carri, 2018)

El «cuerpo» es territorio, cartografía. Cuerpos de la lengua. Más de una posición se hace sitio. De ahí nuestro apartado «Enclave y clavija». Intentando afianzar nuestro objeto, podríamos estar escribiendo de algo otro, en deuda, insolventes. A partir de Rosario y Sofí, cabe recordar que las posiciones siempre pueden ser otras, transpuestas, depuestas. «La idea del amor romántico contiene violencia en sí misma», se afirma, de modo que es «imposible de llevar adelante sin romperse». Re-traducción de los nombres: al mismo tiempo se inscribe la posibilidad de pervertir la violencia del amor romántico. La repetición introduce o injerta una variación en la violencia económica. Justo a continuación de la citada nota, interna *marginalia*, Rubí se encuentra con Agustina: «- Hola. Qué raro encontrar a alguien corriendo por aquí. Sos arriesgada, eh», dice Rubí, y Agustina responde «- Hola. ¡Qué lindo que hablás!», y luego de que se cuente que Rubí viene pedaleando desde Salta, y que anteriormente habría hecho un viaje hasta el cuzco, añade Agustina «[...] Me matan tus “erres” [...] Decíme algo con “erre”». A tal petición, se le responde: «Soy Rubí, robusta, arrolladora, parrandera, romántica [...] soy Rubí, romántica, arrolladora, parrandera...». En traducción, incluso, se ha intentado replicar la «erre»: «I'm Rubi, robust, irresistible, reveler, romantic». En la lengua de Rubí, la consonante vibrante alveolar múltiple, se arrastra. En tal arrastre, tuerce la violencia romántica<sup>50</sup>. Se hace asibilada (fricativa,

---

<sup>50</sup> Recordemos que en *Orientalism*, Edward W. Said (1979) muestra que la tarea de definir lo «oriental» está atravesada por una apropiación y una reducción de su

alveolar, apical y sonora). En un doble postulado, entonces, se dice que la «idea del amor romántico contiene violencia en sí misma», para que una de las hijas del fuego profiera una torción en «erre», «Soy Rubí, robusta, arrolladora, parrandera, romántica». Lo romántico, por tanto, no está definido simplemente por un sentido-significado, sino que se deja inscribir en una lógica que la injerta en otro contexto, según tonos múltiples. Se traduce «romántico» a «romántica», marcando que ritmo, pronunciación y prosodia trastornan la pretensión del sentido. No hay posición sino transposición. Lo romántico, incluso, se traspone. En este registro, de «erre» a «ershe», diríase, la película se eriza como una suerte de espasmo<sup>51</sup>. Se tuerce de espasmo en espasmo. Así también Rosario y Sofía

---

objeto. En este sentido, muestra que la definición de lo «oriental», que pretende ser transparente, implica una univocidad cuyos efectos son las reducciones y apropiaciones que se hacen bajo el supuesto de superioridad. Así, expone cómo se ocultan las condiciones políticas de la producción de conocimiento: «The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony...» (5). A través de esta revelación o desnaturalización, Said sostiene una crítica de las relaciones de poder, crítica que alcanza tanto a los dominios económicos y militares como a la institución académica. Así, se entiende cómo la definición de lo oriental, ya sea en sus formas sociales, culturales, religiosas, literarias y artísticas, se opera en función de la hegemonía de este aparato orientalista (Sobre la «hegemonía», Said, 1979: 7-9, 328). Si Said señala que «Oriente fue creado», no es sólo para criticar la conformación o las características del objeto creado, de esta criatura de laboratorio filológico sino también para cuestionar el presupuesto de lo Universal. En este registro, Said plantea una crítica insistente a la visión romántica, es decir, a la visión romántica de carácter universalista. Esta crítica pasa, siempre resaltando lo particular, por los nombres de Schlegel (98, 115, 137), Nerval (100), Flaubert (114, 144), Novalis (115), Sacy (128), Renan (130, 137), Michelet-Quinet (138), entre otros, incluso Marx (154 y siguientes) o Foucault (23-24). Si «the Romantic Orientalist project was not merely a specific instance of a general tendency; it was a powerful shaper of the tendency itself» (115), se puede reconocer en el Romanticismo un proyecto político de carácter universalista y (al mismo tiempo) reconocerlo en el aparato de control de la modernidad y la pulsión del Romanticismo de reducir el fragmento a lo universal.

<sup>51</sup> Podríamos ir de «erre» a «efe erre», de Rubí a Francisca, y proponer que, a hasta cierto punto, la película se mueve por series de espasmos: «Nota de personaje: Francisca. A ella lo que más le gusta es que la miren. Todo su cuerpo se llena de espasmos cuando siente una mirada externa a la escena. La primera mirada fue la de la madre, una madre que le espiaba y ella jugaba a no verla mientras el chorro del bidet golpeaba sobre su lozana vulva. Su pequeño cuerpo se estremecía con cada golpe que el chorro de agua le daba su concha virgen, una concha sin pelos, terca y

pervierten el amor romántico, pervirtiendo el deseo que ya no podría entenderse como consumación. El deseo: imposible. Cito, permítaseme, *in extenso*:

Carmen escribe un poema: yo, que tuve tu caca en mi mano. Yo, que sentí tu cuerpo temblar sobre el mío. Yo, que abracé tu piel mojada y tibia hasta dejar de sentirla mía. Yo, que chupé mis labios durante días buscando las premuras de tu gusto. Yo, que hice de mis músculos los tuyos, que te entregué mi aire y mi tierra, que tomé de tu carne con los dientes, que encontré todo mi ser, todo mi ser, en la inundación de tu concha erecta, que perdí todo mi ser entre tus piernas, que apagué el fuego de mi lengua en tus lágrimas de yegua, que mastiqué tus pupilas con sabor a sangre caliente, que sentí tus huesos abrirse sobre mi puño, que perdí mi mano en la blandura de tu cuerpo, que te lavé con mi sangre todo lo patriarcal de tu conciencia. Yo, que me hice agua, charco, río, mar, océano sobre tu cuerpo, hasta dejar de ser yo, hasta dejar de ser algo que habita en esta tierra, hasta dejar de ser trozo de esta cuerda y convertirme en amarga roca, arena, materia inorgánica, abono a la luz del cielo, alimento de especies carroñeras, tripas al sol, haciéndose cenizas, hediendo de tu olor, hediendo del mío, un mismo olor, todo uno tu amor, todo junto mi amor. Yo, que ya no soy ese yo antes de vos, te abrazo toda esta distancia naciente y te digo amada mía, que extrañarte no me duele y no me dolerá nunca porque en mi sangre corre tu agua y en tu agua corren mis venas porque también sos mi voz y mi lengua y mis piernas que huyen y se

---

rozagante, una concha llena de intriga. Hasta que sintió la mirada de la madre entrando en su piel, los ojos color caramelo poblaron su cuerpo hasta explotar en un grito, una especie de alarido que hizo que la madre abra la puerta, y ya se desmaye con su clítoris abierto como una flor. Luego se sucedieron las cerraduras del sistema, las lecturas de la madre, las imposiciones del padre, la reclusión definitiva del goce o que el goce se vuelva la imposibilidad misma. Los ojos color caramelo cristalizados en el recuerdo... la vida, el sexo, como una búsqueda desaforada por recomponer aquella mirada. Lo prohibido, será el vómito de rancias miradas que observan con retina perversa afectos desconocidos. Al menos esta semana escribí un plano. Si escribo un plano por semana, en seiscientos semanas tendrá un guion» (Carri, 2018). El filme se llena de espasmos, se estremece, cuando siente una mirada externa, y juega a no verla. Se trata de nuestra mirada, pero a condición de entender que el espectador también se pliega o se injerta a la película, tal como lo hacen las notas de personaje, o los personajes entre sí.

---

encuentran, aunque nuestros cuerpos no se choquen, aunque nuestros cuerpos no se vean, ya han echado tierra.

Carmen con su melancolía a cuestas, sigue escribiendo: me costó mucho la despedida de Francisca, tanto que le escribí este poema y al escribirlo me di cuenta que ante la posibilidad de una ausencia, cada amante era invocada. Como en una furiosa conspiración contra la pérdida, se presentaron todas y arrasaron mis letras en detalles que tampoco son ellas, en cada punto, en cada coma, en cada salto de renglón, se aparecían otras. Violeta en su temor y Agustina en su temeridad y Francisca en su convicción y Sofía en su espiritualidad y Rosario en su vehemencia y Flor en su fragilidad y Rubí en su erotismo, una otra voz recordada, transitada, y convertida en tantas voces.

## 7. GRAMÍNEAS CARRICERAS.

Cada una –Agustina, Viole, Carmen, Francisca, Flora, Rubí, Sofía– está en tránsito, en traducción, solicitada como voces recordadas y convertida en otras voces, cada una, injertada, trasplantada. En la anagramática de Carri no hay, pues, significación unitaria, ni del todo ni de las partes. Fragmentaria, *grama* no opera poniendo en contacto discontinuidades autónomamente determinadas. Tanto la historia fragmentada como los fragmentos son producto de (y producen) una pragmática de otro orden, de modo que exige que las reconceptualizaciones que pone en escena no estén moduladas bajo categorías estetizantes como autenticidad u originalidad. Ya decíamos que Rosario y Sofía hicieron de la furia una causa en la propia imposibilidad del amor y que, habitándolo, con cólera, pervirtieron su violencia, pervirtieron, diríamos, la posesión, el cumplimiento. Cada singularidad parasita y es parasitada, porque la noción misma de unidad no podría responder a la matriz de lo irrepentible. Cada copia es matriz, cada locus está fuera de sí. Cada punto, sea de contacto y/o de fuga, es un centro proliferante, descentrado, forajido. Todas se fugan, y escapan de sí mismas. Así, Sofía, cuyo nombre toca la sabiduría, puede desear con locura, y la locura estriba justamente en no poder acallar el deseo. Si acallar es aplacar, tranquilizar, pero también amordazar, silenciar, sosegar, en Carri el deseo ya no puede sosearse, acallarse, amordazarse.

---

Cuestión de la lengua: el flujo de las lenguas no atañe ya al cumplimiento. Considérese, por ejemplo, que en *El Anti Edipo*, Gilles Deleuze y Felix Guattari enuncian un cuestionamiento de la «concepción idealista (dialéctica, nihilista) del deseo», de «la concepción clásica del deseo como carencia» (Deleuze & Guattari, 1985: 32). Esta concepción clásica del deseo como carencia es eminentemente dialéctica y, en cuanto tal, negativa<sup>52</sup>. Referimos al trabajo de Deleuze & Guattari, en la clave (abierto) de cierta noción de «deseo» cuya tesis no radica simplemente en rechazar esta noción sino en torcerla, y así, en afirmar o reconfigurar un concepto de «deseo» como cuestionamiento del régimen trascendental idealista. De este modo, no se trata simplemente de un rechazo sino de una resignificación. En otras palabras, siguiendo a Deleuze, diríamos que Carri hace rizoma *con* el árbol hegeliano, que desestratifica los conceptos de deseo y vida, y les abre paso a una nueva función, a una función *diagramática* que traza una «línea nómada» en el *nomos sedentario*. En este desplazamiento de la vida como materia inorgánica –vida que es «tanto más viva cuanto más inorgánica», es decir «vida genérica» (2004: 137-505)<sup>53</sup>–, el deseo no es carencia sino flujo donde los cuerpos se de-

---

<sup>52</sup> Esta concepción clásica del deseo como carencia es eminentemente dialéctica y, como tal, negativa. Deleuze y Guattari no rechazan esta noción sino que la tuercen, afirmando un concepto de deseo en un registro que no es simplemente dialéctico. Esta crítica radical implica una reconfiguración conceptual de la noción dialéctica y nihilista del deseo, y la consecuente reconfiguración de los marcos conceptuales que se refieren a la vida: El cuestionamiento de la concepción idealista del deseo constituye un rizoma junto al cuestionamiento de la concepción idealista de la vida. Así es que la noción de «vida deseante» pone en suspenso al idealismo negativo que «desprecia la vida» o la entiende como «una vida mortificada». Esta reconfiguración (que Deleuze llama «micropolítica») no responde simplemente a la lógica de la confrontación o a la economía de una oposición frontal, sino que en cierta medida crece en el medio y desde el medio, *in media res*, *intermezzi*, de Hegel.

<sup>53</sup> Aquí no podemos detenernos en la noción de «vida genérica». Nos parece que, en cierta medida, esta noción remite a los Manuscritos de 1844 de Marx. Escribe Marx: «La vida productiva es, sin embargo, la vida genérica. Es la vida que crea vida. En la forma de la actividad vital reside el carácter dado de una especie, su carácter genérico, y la actividad libre, consciente, es el carácter genérico del hombre. La vida misma aparece sólo como *medio de vida*.» (1980: 111). Considérese que en el primer manuscrito Marx plantea que «la naturaleza es el *cuerpo inorgánico* del hombre». Esto quiere decir que la vida del hombre (física y espiritual) está ligada con la naturaleza y que la vida genérica está relacionada consigo misma (puesto que el hombre es una parte individuada de la naturaleza). Para Marx, la alienación del trabajo convierte a la vida genérica en un simple medio de la vida individual. Esto

---

subjetivan. La vida no depende de un estatuto trascendental sino que es multiplicidad y devenir<sup>54</sup>. No hay un *concepto* de vida trascendental, ni un concepto de vida simplemente empírico. Cada vida es vida deseante, vida genérica, vida impersonal; y la vida, al mismo tiempo, vida inmanente y encarnada.

En esta doble determinación –doble cortante–, ya no puede la vida ni el deseo ser comprendidos como un principio subyacente o un valor trascendente e indiferenciado. Si no hay un principio trascendente, el radical descentramiento de la negatividad del deseo no es una simple especulación abstracta sino que tiene alcances sobre cualquier motivo de organización. En otras palabras, el cuestionamiento del aparato molar de la carencia tiene implicancias que se ramifican. No se trata de una especulación abstracta sobre conceptos vacíos. Las implicancias de la cuestión de la vida, no pueden delimitarse a una teoría contemplativa pues la crítica a la noción de deseo como carencia es, al mismo tiempo, una puesta en cuestión de la ideología capitalista<sup>55</sup>. De esta manera, la crítica de la dialéctica negativa

---

implica que convierte a la naturaleza en algo extraño al hombre y lo hace ajeno de sí mismo, es decir, hace extrañas la vida genérica de la vida individual. Así, el trabajo enajenado convierte en abstracto a la vida genérica en un medio para la individual y a la vida individual en una forma extraña y abstraída de la genérica. En adición, considérese que en la cuarta nota al pie de *El Anti Edipo*, los autores remiten al texto de Gérard Granel «L'ontologie marxiste de 1844 et la question de la "coupure"». Granel plantea que la unidad de la vida humana con la naturaleza debe entenderse como «producción» (Cf. Granel, 1972). Señala que esta producción no denomina la transformación de materias en productos industriales sino la vida genérica del hombre. Es decir, el género del hombre es tener que hacer un mundo. En este contexto, es de primera importancia que Deleuze & Guattari señalen que la «producción deseante es la categoría efectiva de una psiquiatría materialista».

<sup>54</sup> Sobre la vida en el pensamiento de Gilles Deleuze, ver especialmente: Marrati, 2015; Villani, 2007; Stengers, 2007; Aubry, 2015; Zourabichvili, 2003: 33-35, 84-88.

<sup>55</sup> «La carencia es preparada, organizada, en la producción social. Es contraproducida por mediación de la anti-producción que se vuelca sobre las fuerzas productivas y se las apropia. Nunca es primera; la producción nunca es organizada en función de una escasez anterior, es la escasez la que se aloja, se vacuoliza, se propaga según la organización de una producción previa. Es el arte de una clase dominante, práctica del vacío como economía de mercado: organizar la escasez, la carencia, en la abundancia de producción, hacer que todo el deseo recaiga es el gran miedo a carecer, hacer que el objeto dependa de una producción real que se supone exterior al deseo (las exigencias de la racionalidad)... La resonancia...no totaliza pedazos que le llegan de otras partes. La resonancia extrae por sí misma sus propios trozos, y los hace resonar...» (Deleuze y Guattari, 1985: 35)

implica un cuestionamiento de la organización política molar. Por lo tanto, la interrupción de la vida inorgánica (vida deseante) contiene la potencia de una multiplicidad de redes moleculares que puede comprenderse como una estrategia micropolítica. Ahí, Albertina Carri echa los cuerpos sobre el relato haciendo que el relato abra sus fauces, que el filme pierda la cabeza y que el agujero (*trou*: traumatisme y troumatisme, diría Lacan) pueda ser generoso y pedigüeño: «¿es porno o la pornografía es solo la objetivación de los cuerpos? ¿si la subjetividad de esos cuerpos no es destruida, dejan de pertenecer a ese género?», se preguntaba Violeta en *Las hijas del fuego*. En «¿Qué será del cine?», escribe Carri:

Hace un año en este festival convoqué a hacer una cine ladilla, un cine inspirado en una lógica de contagio que se meta entre los intersticios de lo no dicho, de lo no hegemónico; un cine de la desobediencia. Sigo pensando que hacia ahí debería ir el cine, a la búsqueda desesperada y sin aliento de su devenir sagrado desde su naturaleza profundamente profana. Que el cine acompañe la respiración de la singularidad de cada cuerpo y las posibilidades de ser parte de un cuerpo social expuesto a la extinción; para que tal vez a través de esa herramienta tan poderosa la extinción vuele al terreno de la ficción.

(Carri, 2020: 387)<sup>56</sup>

Un cine de contagio, de desobediencia, que se ramifica por los intersticios, por los bordes, que toca las comisuras, que se angula y crece por los bordes, que vive y parasita en las partes vellosas, que se agarra y fastidia lo hegemónico, que en su devenir acompaña y acompasa la singularidad de cada cuerpo. Más que lógica del enfrentamiento o economía de una oposición frontal, en Carri, como en Diotima, el deseo es generación<sup>57</sup> y, así, flujo que, como las gramíneas carriceras, crecen por

---

<sup>56</sup> Para una lectura en clave de lo que se ha denominado «Affect theory» en *La rabia, Los Rubios y Géminis* de Carri, remito a Inela Selimović, 2018: 33-35; 93-95; 182-184.

<sup>57</sup> Ahora bien, sin duda se podría precisar que la tradición del deseo como carencia es de larga data. Podríamos señalar que en *El Banquete* de Platón, el deseo –Eros, hijo de Poros, dios de la riqueza, y de Penia, de la pobreza, de la indigencia– ya es comprendido como falta. Recordemos que Sócrates, dirigiéndose a Agatón, afirma: Considera, pues [...], si en lugar de probablemente no es necesario que sea así, esto es, lo que desea desea aquello de lo que está falto y no lo desea si no está falto de ello. A mí, en efecto, me parece extraordinario, Agatón, que necesariamente sea así.



primera escena se alude a un lago que brilla como la superficie de un cuerpo; se refiere a «un aire en común que nos hace pueblo»; en la nota referente al territorio del amor sin culto, ni imagen, ni forma de representarlo, se plantea que «se va formando un pueblo que busca una historia de contagio y no de herencia». Otra: así también, en el citado poema, Carmen es cuerpo-territorio, cuerpo-temblor que abraza la piel de la(s) otra(s) hasta dejar de sentirla(s) como propiedad. Así, pues, se conjuntan mano, piel, labios, concha, piernas, lengua, lágrimas, pupilas, sangre, cuerpo, conciencia: todo el ser es inundación. Río, mar, océano, es también roca y arena, es *materia inorgánica*.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1974): *Poética*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1994): *Reproducción de los animales*. Trad. Ester Sánchez. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1995a): «Analíticos segundos», en *Tratados de lógica (Órganon) II*. Trad. Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES, (1995b): «Tópicos» en *Tratados de lógica (Órganon) II*. Trad. Miguel Candel Sanmartín Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1999): *Retórica*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES, Pseudo (1997): *Fisiognomía*. Trad. Teresa Martínez Manzano. Madrid: Gredos.
- AUBRY, Gwenaëll (2015): «Vie et Virtualité chez Deleuze et Plotin», en Adnen Jdey (dir.), *Gilles Deleuze. Politiques de la philosophie*. Paris : Metis Presses, pp. 85-102.
- BARTHES, Roland (1993): «El placer del texto», trad. Nicolás Rosa, en *EL placer del texto seguido de Lección inaugural, de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. (Madrid: Siglo XXI, 1993),
- BIANCHI, Soledad (2022): *La naturaleza en disputa. Phýsis y eros en el pensamiento antiguo*, trad. Valeria Campos, Mariana Wadsworth y Franchesca Rotger. Santiago: Huerders-PUCV.
- BISHOP, Elizabeth (2008): *Poems, prose, and Letters*, New York: The Library of America.
- BLEJMAR, Jordana (2016): *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina* Liverpool: Palgrave Macmillan, 45-68.

- BUTLER, Judith (2012): *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XIX*, trad. Elena Luján. Buenos Aires: Amorrortu.
- BENJAMIN, Walter (2009): *La dialéctica en suspenso*, trad. Pablo Oyarzun. Santiago: Lom.
- CARRI, Albertina (2007): *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: BAFICI.
- CARRI, Albertina (2013): «Cuestión de imagen», *Cinemas d'Amérique latine*, 21, 30-41.
- CARRI, Albertina (2014): «Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino», en Laurende H. Mullaly & Michèle Soriano, *De cierta manera. Cine y género en América latina*. Paris: L'Harmattan, 2014, 243-251.
- CARRI, Albertina (2015): “Punto Impropio”, en <https://parquedelamemoria.org.ar/operacion-fracaso-y-el-sonido-recobrado>
- CARRI, Albertina (2020): «¿Qué será del cine?», en *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, Número 9 / Diciembre 2020 / pp. 383-387.
- CARRI, Albertina et al (2001): *Historias de Argentina en Vivo*. Film
- CARRI, Albertina (2018): *Las hijas del fuego*. Film
- CARRI, Roberto (2012): *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- CELAN, Paul (2015): «El proyecto de conferencia “De la oscuridad de lo poético”», en *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*. Edición de Barbara Wiedemann y Bertrand Badiou, traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- CIXOUS, Hélène (2001): *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*. París: Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2009): *El amor del lobo: y otros remordimientos*, trad. Manuel Serrat. Buenos Aires: Arena Libros.
- CRARY, Jonathan (1984): «Eclipse of the Spectacle», en Brian Wallis, (Ed.) *Art After Modernism: Rethinking, Representation*. Cambridge: The MIT Press.
- CRARY, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990
- CRARY, Jonathan (2001): *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001

- DEGUY, Michel (1966): «Poésie et Connaissance», en *MLN*, Vol. 81, No. 3, French Issue (May, 1966), 255-269.
- DELEUZE, Gilles (2003): *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (2005): *La isla desierta y otros textos*, trad. Jos. Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (2006a): *Conversaciones*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (2006b): *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal. Barcelona. Anagrama.
- DELEUZE, Gilles (2022): *Diferencia y repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Becaccece. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles & Felix Guattari, (1985): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge. Valencia: Paidós, 1985.
- DELEUZE, Gilles & Parnet, Claire (1997): *Diálogos*. Trad. José Vázquez Pérez. Barcelona: Pretextos.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pretextos.
- DERRIDA, Jacques (1972): *Marges – de la philosophie*. París: Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1974): *Glas*. Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1976): «Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok» en Nicolas Abraham, Maria Torok. *Cryptonimie. Le verbier de L'Homme Aux Loups*. París: Flammarion, pp. 7-73.
- DERRIDA, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DERRIDA, Jacques (1995): *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1997): *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DERRIDA, Jacques (2000a): *Introducción a El origen de la geometría de Husserl*, trad. Diana Cohen. Buenos Aires: Manantial.
- DERRIDA, Jacques (2000b): *El tocar. Jean Luc-Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DERRIDA, Jacques (2001): *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México D. F.: SXXI.
- DERRIDA, Jacques (2003): *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Madrid.

- DERRIDA, Jacques (2005): «“Hay que comer” o el cálculo del sujeto», trad., de Virginia Gallo y Noelia Billi, revisada por Mónica Cragnolini *Confines*, n° 17, Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques (2007): *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (2010): *Seminario La bestia y el soberano, Vol I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial.
- DERRIDA, Jacques (2015): *Clamor*. Madrid: La oficina.
- DERRIDA, Jacques (2017): *Psyché. Invenciones del otro*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- DERRIDA, Jacques (2018a): *Limited inc*, trad. Javier Pavez. Santiago: Pólvora.
- DERRIDA, Jacques (2018b): «¿Qué es una traducción relevante?», trad. Javier Pavez. *Nombres. Revista de Filosofía*, n°31, 14-48.
- DUFOURMANTELLE, Anne (2019): *Elogio del riesgo*, trad. Simone Hazan. Buenos Aires: Nocturna Editora.
- ESQUILO (1982a): «Las Euménides» en *Tragedias*, trad. P. Perea. Madrid: Gredos.
- ESQUILO (1982b): «Agamenón» en *Tragedias*, trad. P. Perea. Madrid: Gredos.
- ESQUINES (2002): *Discursos, testimonios y cartas*, trad. José María Lucas de Dios. Madrid: Gredos.
- GRAFF Zivin, Erin (2020): *Anarchaeologies. Reading as Misreading*. Fordham University Press, New York: 2020.
- GRANEL Gérard (1972): «L'ontologie marxiste de 1844 et la question de la 'coupure.'», en *Traditionis traditio* (Paris: Gallimard, 1972).
- GOETHE, Johann Wolfgang (1943): *Teoría de los colores*. Trad. Pablo Simón. Buenos Aires: Poseidón.
- HAUDICOURT, André (1962): «Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui», *L'Homme*, T. 2, n° 1, 1962, 40-50.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989): *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns. Madrid: Akal.
- HOMERO (1978): *Himnos homéricos. La «batracomiomaquia»*, trad. Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos.
- HOMERO (1993): *Odisea*, trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.
- ISÓCRATES (1979): «Evágoras» en *Discursos I*. Madrid: Gredos.
- KANT, Immanuel (1991): *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Madrid: Alianza

- KANT, Immanuel (2006): *Crítica de la facultad de Juzgar*, trad. Pablo Oyarzun. Caracas: Monte Ávila Editores.
- KOHAN, Martin (2004): «La apariencia celebrada», *Punto de Vista*, n° 78 (2004), 24-30.
- MAN, Paul de (1983): *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LAPORTE, Roger (1990): «S'entendre-parler», *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 180, N° 2, pp. 239-246.
- MALABOU, Catherine (2013): *El porvenir de Hegel. Plasticidad, Temporalidad, dialéctica*. trad. Cristóbal Durán. Santiago: Palinodia.
- MALLARMÉ, Stéphane (1914): *Poésies, Édition complète contenant plusieurs poèmes inédits et un portrait*. París: Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- MALLARMÉ, Stéphane (1877): *Les mots anglais : petite philologie à l'usage des classes et du monde*. Paris: Truchy, Leroy frères, successeurs.
- MARCHANT, Patricio (2009): *Sobre Árboles y madres*, Buenos Aires: La Cebra.
- MARGEL, Serge (2006): «La métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique», *Rue Descartes*, 2006/2, n° 52, pp. 16-26.
- MARKS, John (1998): *Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity*, London: Pluto Press.
- MARRATI, Paola (2015) : «La novedad de la vida», trad. Javier Pavez, *Nombres*, N° 30, Córdoba, 2015, 9-22
- MARX, Karl (1980): *Manuscritos: Economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1980.
- NERVAL, Gerardo de (1989): *Las hijas del fuego*, trad. Carmen de Burgos. Madrid: Biblioteca nueva.
- NIETZSCHE Friedrich (1972): *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sanchez Pascual. Madrid: Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000): *Escritos sobre retórica*, trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta.
- PIZARNIK, Alejandra (2021): *Poesía completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen.
- PLATÓN (1987): «Menón», en *Diálogos II*. Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1988): «Banquete», trad. M. Martínez Hernández, en *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1992a): «Critias» en *Diálogos VI*. Madrid: Gredos.

- PLATÓN (1992b): «Timeo», en *Diálogos VI*. Madrid: Gredos.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): «Notes on the photographic image», *Radical PHILOSOPHY* 156 (Jul/Aug 2009), 8-15.
- SAID, Edward W (1979): *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SAUVAGNARGUES, Anne (2009): *Deleuze L'empirisme transcendantal*. Paris: PUF
- SELIMOVIĆ, Inela (2018): *Affective Moments in the Films of Martel, Carri, and Puenzo*. Liverpool: Palgrave Macmillan.
- SÓFOCLES (1981): «Filoctetes» en *Tragedias*. Trad. Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1981.
- STENGERS, Isabelle (2007): «Penser la vie : le problème a changé», *Revue Internationale de philosophie*, 2007, n° 241, 323-335.
- VILLANI, Arnaud (2007): «Gilles Deleuze ou la possibilité de vivre», *Revue Internationale de Philosophie*, 2007/3. pp. 301-322.
- WAGNER, Valeria (2005): «Unhostly Historical Discourses in Ariel Dorfman's "Heading South, Looking North: ABilingual Journey" and Albertina Carri's film "The Blonds"», *Discourse*, Vol. 27, No. 2/3, Hostly and Unhostly Mediums (Spring & Fall 2005), pp.155-178.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1994): *Observación sobre los colores*, trad, Alejandro Tomasini Bassols. México D. F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas-Paidós.
- ZOURABICHVILLI, Françoise (2003): *Le Vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses Edition-Marketing.