

# Latencias del tiempo. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri.

Time latencies. Memory and archive in an  
installation by Albertina Carri



**María Soledad Boero**

Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
[maria-soledad-boero@gmail.com](mailto:maria-soledad-boero@gmail.com)

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 14/08/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kg30pu9m3>

## Resumen

En el marco de una serie de preocupaciones teóricas que articulan memorias, archivos y subjetividades, me interesan ciertos materiales estéticos contemporáneos relacionados con nuestro pasado traumático reciente, que abren los lenguajes de la memoria a otros registros y temporalidades. En este trabajo realizaré una aproximación a la instalación audiovisual múltiple Operación Fracaso y El Sonido Recobrado, de Albertina Carri, cineasta y artista visual de larga trayectoria en nuestro país, cuya película Los rubios (2003) sobre la desaparición de sus padres, marcó un punto de inflexión en los modos de concebir los relatos del pasado y las retóricas de la memoria. La instalación –que estuvo expuesta en el Parque de la Memoria de Buenos

### **Palabras claves**

Archivo, memorias, sonido,  
imágenes, restos.

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Aires, desde septiembre hasta noviembre de 2015– consta de cinco partes (Presente, Allegro/A piace, Cine puro, Operación fracaso y Punto impropio) y se acompaña de un catálogo con textos de la artista y de los curadores de la obra. Cada eje de la muestra es mucho más que traer al presente el pasado, es una evocación a sus padres a través de los hilos de su herencia, donde la artista (ya mayor que sus padres y también madre) vuelve a interrogarse sobre las potencias no clausuradas de la memoria.

## Abstract

Within the framework of a series of theoretical concerns that articulate memoirs, archives and subjectivities, I'm interested in certain contemporary aesthetic materials related to our recent traumatic past, which open the languages of the memory into other records and temporalities. In this work, I will make an approximation to the multiple audiovisual installation *Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*, de Albertina Carri, filmmaker and visual artist with a long history in our country, whose movie *Los rubios* (2003) about her parents' disappearance, marked a turning point in the ways of conceiving the stories of the past and the rhetorics of memory. The installation –which was exhibited in the Parque de la Memoria de Buenos Aires, From September to November 2015– consists of five parts (Presente, Allegro/A piace, Cine puro, Operación fracaso y Punto impropio) and is accompanied by a catalog with texts by the artist and the curators of the work. Each axis of the exhibition is much more than bringing the past to the present, it is an evocation of her parents through the threads of her inheritance, where the artist (already older than her parents and also a mother) wonders again about the powers of the unclosed memory.

### **Key words**

*Archive, memoirs, sound, images, remains.*

*¿Se puede vivir sin recordar? Quizá a veces se pueden extinguir las imágenes, pero los sonidos que quedaron en lo profundo, detrás de los párpados, son imposibles de acallar.*  
Albertina Carri

*En lo profundo ya no somos seres sino vibraciones, efectos de resonancia, tonalidades de alturas diferentes.*  
David Lapoujade

## EL ARCHIVO O LA PREGUNTA SOBRE LO QUE QUEDA

Este acercamiento a la instalación audiovisual múltiple de Albertina Carri, *Operación fracaso* y *El sonido recobrado*, se sitúa en el marco de un sostenido interés por indagar –en el campo de la cultura– una serie de materiales estéticos contemporáneos que ponen en revisión ciertas retóricas de la memoria de nuestro pasado reciente, algunos usos convencionales del archivo, provocando aperturas hacia materias y lenguajes que estimulan a otras miradas e interrogantes<sup>1</sup>.

Albertina Carri es cineasta y artista visual de larga trayectoria en nuestro país. Su documental *Los rubios* (2003) sobre el secuestro y la desaparición de sus padres, por causa del terrorismo de Estado, marcó un punto de inflexión en los modos de concebir los relatos del pasado

reciente y en las retóricas tipificadas de la memoria<sup>2</sup>.

La instalación –que estuvo expuesta en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, desde el 4 de septiembre hasta el 21 de noviembre de 2015, en la sala PAYS– está compuesta por cinco partes<sup>3</sup>: “Presente” (escrito en grandes dimensiones, donde se condensa el rito de presencia de l\*s desaparecid\*s<sup>4</sup>, pero también nuestro tiempo presente); “Allegro/A piace” (dos instalaciones sonoras en las que el puro sonido de unos proyectores subraya la ausencia de proyección); “Cine puro” (una instalación sobre las imágenes borradas, inexistentes o diluidas en los archivos cinematográficos); “Investigación del cuatrismo” (instalación multicanal dedicada a Roberto, su padre desaparecido y a su libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968, y antecedente de su película *Cuatreros*) y “Punto impropio” (dedicada a Ana María Caruso, su madre desaparecida, y a las cartas que le mandó a ella y a sus hermanas durante el tiempo que estuvo en cautiverio antes de la desaparición).

2 Dentro de la generación de l\*s HIJ\*S, la apuesta de Carri se distingue por su búsqueda persistente de formas nuevas para dar cuenta de otros vínculos entre memoria, estética, política y experiencia. Entre sus obras se destacan *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005) *La rabia* (2008) *Restos* (cortometraje 2010) *Cuatreros* (2017) *Las hijas del fuego* (2018) entre otras.

3 Las imágenes de la instalación que acompañan este artículo fueron autorizadas generosamente por la artista Albertina Carri, a través del productor de la muestra, Diego Schipani. Las fotografías fueron tomadas por Pablo Jantus.

4 Hemos optado por utilizar el símbolo del asterisco cuyo objetivo es impugnar los caracteres genéricos y desnudar la necesidad de romper con la preponderancia del masculino neutro, además de reivindicar formas genéricas diversas que han estado ausentes de la lengua durante siglos.

1 Una primera versión –más breve– de este trabajo fue presentada como ponencia en el IV Coloquio Internacional Literatura y vida, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, 8, 9 y 10 de junio de 2016.



Carri, A. *Presente en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

Cada uno de los núcleos o ejes de la muestra se convierte en una evocación a la memoria de sus padres desaparecidos por el terrorismo de Estado, un “duelo sin restos” (Arfuch, 2015, p. 1), pero también un trabajo sobre *lo que queda* de esa otra forma de archivo y de *sobre-vida espectral* que es el cine. *Lo que queda* como resto material, vestigio o deshecho, de lo que fue y ya no es o no está<sup>5</sup>. Como señala Aguilar (2017), las nuevas condiciones tecnológicas de

la imagen cinematográfica han permitido que la misma se traslade a otros espacios fuera de la sala de cine y dialogue con instalaciones y museos. En el caso de la instalación de Carri, agrega Aguilar, el cine se desplaza y desde allí, se investiga “desde el espacio de exhibición y desde la imagen fantasmal”, porque su apuesta es la de un “cine físico (...) una consideración física de la memoria y de la vida” (2017, p. 30).

En esta instalación, *salir del cine* implica armar recorridos con las herramientas que el dispositivo cinematográfico provee: desde viejas máquinas de proyección, restos de celuloide desechado, hasta imágenes proyectadas en multi-canal con imágenes *found footage*. Es decir, el

5 Entendemos y recortamos la compleja y profusa noción de resto en algunas de sus vertientes conceptuales y críticas. Desde el pensamiento elaborado por George Didi-Huberman, lo consideramos como supervivencia, en tanto elemento de la historia que comporta una temporalidad propia que no ha sido aplanada por una temporalidad lineal y emerge de diferentes formas (2013, 2008). En estrecha relación, el resto se entiende como resto material, aquello que se presenta como fragmento, o como desecho, por ejemplo. Materia que puede transitar por distintos estados a través del tiempo y de lo atravesado, dando lugar a diferentes torsiones y usos. El resto, como señala el crítico

Mario Cámara, agujerea las consistencias temporales, perturba con su presencia o retorno (2017).

cine ha devenido instalación que se despliega en todos los espacios de la sala, donde \*l espectador pueda hacer una experiencia visual, pero sobre todo, del sonido en el espacio, como señala el crítico Emilio Bernini (2018, p. 85)<sup>6</sup>.

Porque el sonido como sensación será clave para diagramar la instalación. Hay una pregunta que persiste en Carri: “¿Se puede vivir sin recordar?” y la búsqueda de respuestas abre otros modos de explorar aquello que *ya no está*, pero permanece tanto en el tiempo, como en nuestra memoria afectiva. Quizá a veces las imágenes se puedan olvidar, prosigue Carri en el texto que introduce el catálogo, pero los sonidos insisten, “son imposibles de acallar” (2015, p. 4).

El archivo –lejos de ser un reservorio inmóvil de imágenes cristalizadas que sostiene una mirada lineal de la historia– se convierte en herramienta afectiva para acceder a los materiales familiares y de la cultura, desde su condición de fragmento u opacidad. Elaborar una *memoria otra* sobre la desaparición (sin restos, sin duelo, sin juicio<sup>7</sup> por la desaparición de sus padres) y sobre *lo que queda*, lo que insiste, pese a todo.

6 En su revelador artículo, Bernini sostiene que toda la obra de Carri –sobre todo aquella que tematiza los efectos del terrorismo de Estado– no ha hecho otra cosa que hacer “estallar” el género del testimonio, es decir, abrirlo a múltiples formas que lo van socavando desde el interior. Un gesto político y a la vez estético puesto que es un problema con las formas (Bernini, 2018, p. 81).

7 En el año que Albertina lleva adelante esta instalación todavía no había sido elevada a juicio la causa sobre la desaparición de sus padres. Recién en 2018 fue llamada a declarar junto a sus hermanas y en marzo de 2019, los acusados por el secuestro, torturas y desaparición en el centro clandestino Sheraton, de Alberto Carri y Ana María Caruso, recibieron sentencia. Disponible en: <https://www.cels.org.ar/web/2019/03/causa-sheraton-condenaron-a-los-seis-acusados-a-penas-entre-8-y-25-anos/>

La instalación recupera y abre líneas de articulación con dos trabajos de Carri, uno anterior y otro posterior, lo que evidencia un proceso sostenido de creación y búsqueda, pero, sobre todo, de construcción de un problema sobre los vínculos entre las imágenes, el archivo y la memoria. “¿Acumular imágenes es resistir? se interroga en Restos, un cortometraje producido en el año 2010, en el marco de un proyecto impulsado por la Secretaría de Cultura Argentina que bajo el nombre “25 miradas, 200 minutos” convocó a 25 directores para producir 25 cortometrajes de 8 minutos cada uno, como parte de las actividades de conmemoración del bicentenario.

El corto se pregunta por el destino de las películas militantes de los sesenta y setenta, mientras aparecen imágenes de metros de celuloide bajo el fuego, latas oxidadas de películas perdidas, cenizas de materiales fílmicos que no se recuperarán jamás. Y una voz en *off* continúa con otra pregunta: “¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?”. A partir de allí se abre una búsqueda material de aquellos restos de películas que llamaban a la acción y a otro modo de vivir en comunidad, un cúmulo de historias y creaciones que fueron, al igual que los libros y sus creadores, sistemáticamente perseguidas y destruidas por el terrorismo de estado: veladas, quemadas o escondidas, por ejemplo, en latas de títulos inocentes que también con el tiempo se perdieron, pero sin embargo, el peso de ese borramiento se experimenta, “el fulgor de su au-

sencia quema” como nos dice esa misma voz en *off*.

En ese ejercicio, una de las películas que Carri intenta rastrear es aquella cuyo guión fue escrito por su padre, sobre la vida del caudillo Isidro Velázquez, dirigida por Pablo Szir. *Cuaterros* (2017) será el resultado de varios intentos fallidos –la “operación fracaso”– por filmar la película sobre el libro de Roberto Carri.

La película retoma la historia de su búsqueda infructuosa del guión para cine elaborado a comienzos de los setenta por Pablo Szir, basada en la investigación de su padre (del libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* de 1968). El cineasta fue desaparecido por la violencia de Estado, al igual que los padres de Albertina, y todo lo vinculado al guión sobre dicho filme.

Albertina relata que escribió cinco guiones diferentes, cinco versiones posibles y que todas quedaron en la nada. Cada una de esas aproximaciones enfocaba la historia de Isidro Velázquez desde ópticas diferentes. Por fuera del cine, también hubo intentos de acercamientos a la historia de Velázquez, que es también la historia de su padre escribiendo sobre Velázquez: en 2013 la idea se transformó en una conferencia performática a la que es invitada por Lola Arias (*Isidro Velázquez: Un viaje hacia el fracaso*) y luego en el año 2015, fue parte de esta instalación, donde una de sus partes, como decíamos, se llamó “Investigación del cuarterismo”, dedicada al padre y a sus investigaciones sociológicas y políticas.

## EL SONIDO DERRAMADO/ ESTALLADO

En un conmovedor escrito del año 2013 donde narra los esbozos de lo que será la instalación, Albertina pone al sonido como vector central que se derrama sobre cada eje propuesto: “Durante 36 años recordé el secuestro de mis padres en mudo, hace apenas unos meses el sonido volvió a mí. El sonido explotó en mí. Y ese sonido me amplió los horizontes y le puso un punto a una furia silenciosa” (2018, p. 162)<sup>8</sup>.

Ese “sonido recobrado” deja lugar a una experimentación con la sensación sonora que atraviesa todos los espacios de la instalación e induce al espectador a participar de una experiencia sensible que apunta no sólo a lo visual, sino, sobre todo, a la “conciencia emocional” (2018), a las vibraciones involuntarias que produce el sonido en los cuerpos y el espacio. “Quizás porque el efecto del sonido lleva en sí mismo la latencia”, señala Albertina (2018, p. 165).

En cada núcleo de la instalación el pasado insiste y se cruza con el presente, pero no desde una pulsión de restitución<sup>9</sup> o una lógica del

8 “Proyecto instalación. Aquí estoy, todavía” leído en el marco de un coloquio sobre nuevo cine argentino en Berlín, en el año 2013 y publicado en la revista *Kilómetro* 111 N° 14 -15 en el 2018. Y agrega: “... sólo lo noté el día que de pronto, de un momento a otro escuché las frenadas de los autos y el corazón se me aceleró como si los autos vinieran hacia mí en ese momento (...) Recuperar el sonido significó recuperar la experiencia de miedo y terror que viví en ese momento...” (2018, p. 163).

9 Como señala Florencia Garramuño –en relación con cierto uso del archivo en obras de la cultura contemporánea– más que una reconstrucción del pasado, lo que se pone de relieve es una lógica de la presencia que reemplazaría toda pulsión de restitución, mostrando

recuerdo, sino desde otro uso del archivo y del documento que hace de esas huellas y vestigios, otros *modos de presencia de lo ausente*, otras formas de “imaginar” y de actualizar *potencias* del pasado a partir de eso que queda.

El *sonido recobrado* de la experiencia traumática va mutando en cada eje como sonido que perturba e inquieta, cuya fuente no puede detectarse fácilmente. Para lograr un involucramiento sensible de aquel\* que recorre la muestra, *Operación fracaso* se compone de una instalación sonora de 9 proyectores (“Allegro”) y de video instalación monocal como “Cine puro” y multicanal, como “Investigación del cuatreroismo”, y “Punto impropio” de imágenes no figurativas (como los trazos desfigurados de la tinta de la escritura de Ana María, madre de Albertina).

Y junto al sonido también circula la certeza de la pérdida, de sus padres, en primer lugar, pero también de los archivos de películas de los sesenta y setenta, filmadas en la clandestinidad, de lo que fue el cine militante. Albertina (hoy con mayor edad que la que tenían sus padres cuando fueron secuestrados, y también madre) vuelve a desplegar la pregunta sobre la ausencia, el olvido y las potencias de la memoria para insistir en su movimiento y obstinación. Desde esta zona de interrogación me detendré en dos de las salas: *Cine puro* y *Punto impropio* para vislumbrar algunos usos singulares del archivo y sus vínculos con determinados dispositivos para generar otros modos de pervivencia de la memoria.

---

otras formas de supervivencia del pasado en el presente, y otros usos de los restos y vestigios (2015, p. 74 y ss.).

## SOBRE CINE PURO

*Cine puro*

*Videoinstalación monocal color en loop utilizando material de archivo (found footage)*

10.000 m de material fílmico (35 mm) de descarte

Formato de captura hd digital

Sonido estéreo

Buenos Aires, Argentina, 2015©

Albertina Carri

*Cine Puro* resume tal vez el modo de trabajo y pensamiento sobre la memoria que la artista despliega en toda la instalación. La puesta nos muestra un armazón de grandes dimensiones realizado con metal y metros de celuloide en desuso que van conformando una especie de cueva o cámara de proyección. Metros y metros de celuloide cubren toda la habitación y van formando telarañas sin fin, mientras en el interior de esa estructura se proyectan cintas que fueron censuradas durante el terrorismo de Estado, destruidas, con humedad y hongos. Lo que vemos son las imágenes de esa destrucción en la que se percibe el devenir de trazos y manchas que van mutando de modo irracional e inesperado.

El material fílmico de descarte que se proyecta es la preparación de un terreno para que la evocación sea posible. Lo que proyectan esas imágenes, desprovistas de un contenido legible, es una escena post ruina, post destrucción. Esos espectros de colores y manchas afantasmadas ya no pertenecen a las formas que le dieron origen,



Carri, A. *Cine Puro en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

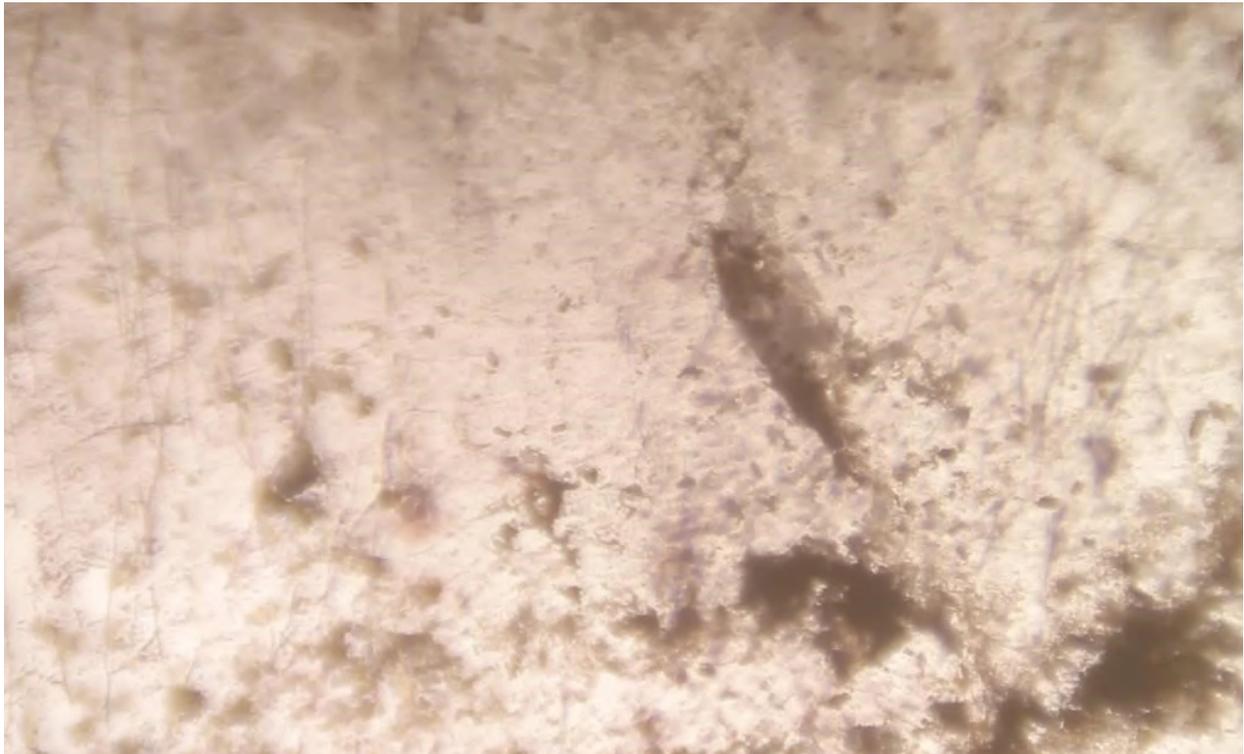
ya no hay retorno sino mutación, transformación de los elementos que sólo adquieren relevancia en su poder de evocación, no como soportes de un recuerdo nítido y vivido, sino con la contundencia de la ausencia, de lo que fue destruido o perdido.

La *evocación*, la acción de evocar tiene que ver con llamar a lo que ya no está, hacer “aparecer” visualmente a lo que se convoca. Evocar tiene algo de ritual y de componente mágico para que un fragmento o indicio de lo que se evoca pueda visualizarse, de un modo o de otro. Es a partir del desecho, de lo arruinado por el paso del tiempo y la humedad, por el accionar de la violencia del Estado represor, que estas imágenes comienzan a proyectarse. Producir imágenes sin contenido, ni representación, ni recuerdos. El ma-

terial de descarte como sostén de esas imágenes en las que sólo queda el soporte físico como presencia que transporta.

Observamos entonces que el archivo, a partir de la proyección de lo destruido o desechado, sólo puede producir imágenes “vacías” que nos llevan hacia la pregunta misma sobre lo que vemos, o lo que sería una imagen. Las imágenes producidas por este cine puro nos remiten, en parte, a poder explorar el modo en que la temporalidad las atraviesa. El tiempo de lo que no está, de lo desaparecido es el tiempo del espectro que no conserva ningún punto de semejanza con lo perdido, sólo trae en su repetición muda, manchas y borrones sin sentido.

Como señala la artista en la antesala de la muestra:



Carri, A. *Cine Puro* en *Operación Fracaso* y *El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus

En el proceso de búsqueda de material del archivo aparece una lata que estuvo olvidada en un galpón no se sabe por cuánto tiempo. Las imágenes que devuelve el material son manchas mutantes con formas a veces orgánicas, a veces abstractas, convocando al pensamiento a armar su propia trama. Una sinfonía audiovisual conformada por hongos e imágenes fantasmas que sólo pueden ser visualizadas a través de un esqueleto de material filmico desechado, convierte la experiencia de ver *Cine puro* en un homenaje a las películas militantes realizadas durante la década del sesenta y setenta y que aún hoy siguen desaparecidas. Ellas se han convertido en espectros de colores, en relatos orales que invocan imágenes que nunca podremos ver, pero sí seguir evocando. AC.

Nos preguntamos también si estas imágenes singulares que nos devuelve el material no estarían mostrando cierta virtualidad o latencia, arrojando luz sobre nuevas zonas del objeto. *Cine puro* es un homenaje a ese cine militante perdido,

destruido y olvidado de los sesenta y setenta, pero también constituye una reflexión sobre el tiempo y la duración, es decir, sobre lo que pasa cuando nuestra percepción como espectador\*s se enfrenta a una producción de imágenes que no nos transmiten nada, donde lo que se proyecta es el inefable paso del tiempo inscripto en la mancha del celuloide. *Cine puro* que se abre a un *tiempo puro*, despojado de toda forma visual significativa. Desde estos restos que se proyectan donde el aparato visual de las significaciones y las metáforas ya no funciona, lo que emerge es la pregunta sobre qué tipo de imagen es la que se produce, y si estamos en condiciones –desde nuestra mirada– de poder ver.

*Cine puro*, de imágenes sonoras y ópticas puras para “sacudir el aparato de las metáforas,

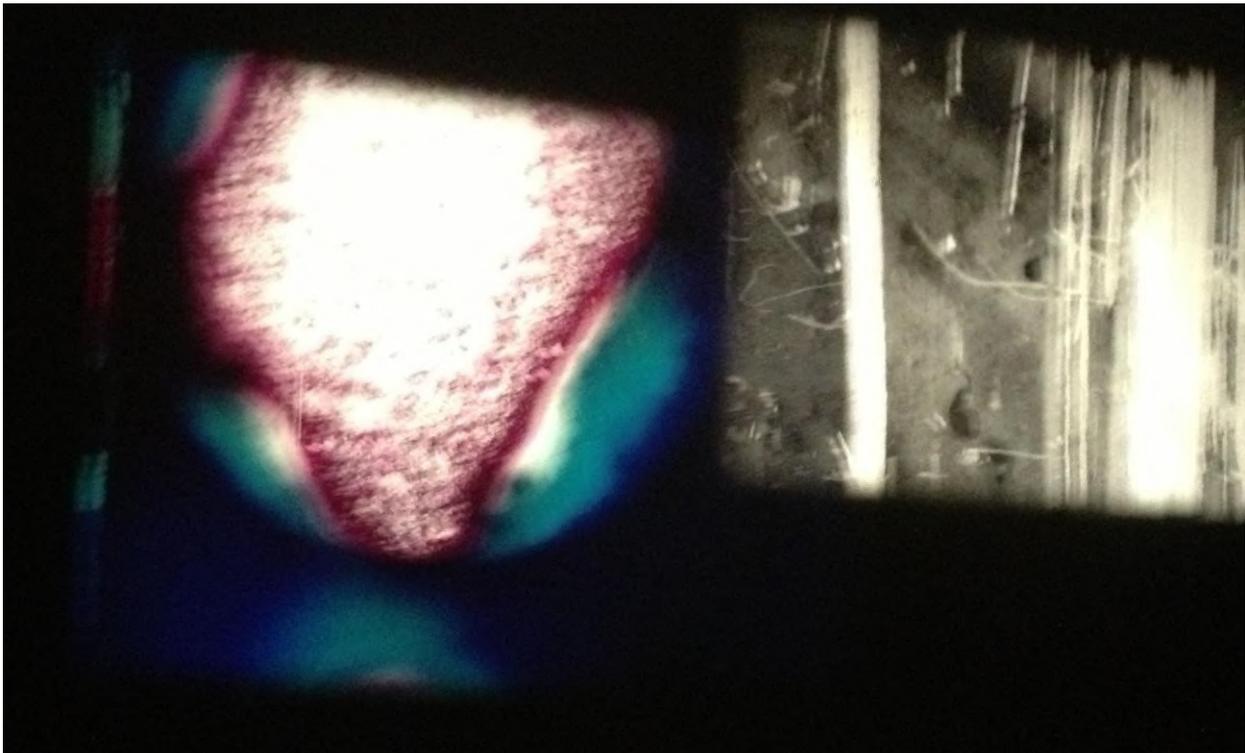
Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri.

de las significaciones, de las asociaciones” como nos recuerda, –en otra escena de pensamiento– Gilles Deleuze a propósito de Robbe-Grillet y su relación con el cine<sup>10</sup>.

*Cine puro* es más que un homenaje, es una máquina para pensar la memoria de la destruc-

ese archivo de *lo que queda* es su costado espectral y virtual –en tanto componente real pero no actualizado– que otorga a lo que vemos otra apertura y dimensión.

Es desde allí, desde ese salto hacia ese pasado más profundo que quizá se pueda ima-



Carri, A. *Cine Puro* en *Operación Fracaso* y *El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

ción y el olvido, desde un trabajo con desechos y material fílmico de descarte que insisten, no en el contenido del recuerdo, sino en las marcas espectrales de sus contornos y colores. Lo que emerge de esa memoria no representativa, de

ginar una memoria de lo *porvenir*. Una forma de memoria de lo ausente y de la potencia de esa ausencia que acompaña al presente. *Cine puro* sugiere entonces el trabajo sobre una memoria de lo virtual, de su fuerza contenida y de lo necesario que resulta evocar e insistir en esa memoria, aunque no sepamos su lenguaje o los signos se tornen intraducibles.

<sup>10</sup> Vinculado a la pregunta sobre cómo se producen las imágenes, Deleuze retoma algunos postulados del escritor Alain Robbe-Grillet para pensar el cine. Hay una preeminencia de lo óptico y sonoro para poder despejar las imágenes de la red de asociaciones, recuerdos, memorias representativas y clichés y poder detectar otra parte del objeto. Encontrar imágenes que “den a ver”. Ver *Cine I. Bergson y las imágenes*. Págs. 518 y ss. Editorial Cactus. 2009.

## SOBRE PUNTO IMPROPIO O LA FIGURACIÓN ESPECTRAL DEL ARCHIVO EN EL COMPUESTO GRAFÍA Y VOZ

### *Punto impropio*

Videoinstalación multicanal de proyecciones color en *loop* Formato de captura hd digital Buenos Aires, Argentina, 2015 ©

Albertina Carri

*Punto impropio* trabaja el archivo familiar desde una mirada diferente a la memoria representativa, acentuando una temporalidad interrumpida y suspendida.

Si en *Cine puro* la práctica era el evocar desde la no imagen, de la proyección de aquello que ya no es reconocible en términos de contenido ni de forma, en esta instancia esa evocación va unida a la creación de una atmósfera de ensueño, donde la percepción visual pero sobre todo auditiva del\* espectador\* se ven distorsionadas y afectadas.

*Punto impropio* se desarrolla en un espacio convertido en dispositivo técnico y estético: una habitación a oscuras, iluminada solamente con las imágenes digitales en *loop* que se proyectan desde arriba hacia abajo –como haces de luz en movimiento– en la que vemos las palabras y letras de las cartas de la madre distorsionadas por el aumento de la lente, donde recobran su dimensión de trazos mutantes, fragmentarios,



Carri, A. *Punto Impropio* en *Operación Fracaso* y *El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

que se abren al sinsentido y garabatean otras formas. Bordeando ese círculo están los nombres de la madre: Ana María.

Albertina, dirigida por Analía Couceyro – quien en *Los rubios* actuaba de Albertina Carri– lee en voz alta las cartas que Ana María Caruso les envió a sus hijas mientras estaba detenida de modo clandestino. Lee como si las dictara, ya que deja explícito cada punto, cada coma, cada escansión, como un modo de hacer audible lo inaudible de la operación material de la escritura.

Albertina cuenta –en un texto introductorio a la muestra– que su madre, Ana María Caruso, escribió para ella y sus hermanas mayores, un conjunto de cartas que les hacía llegar, de manera clandestina, durante casi todo el tiempo que estuvo detenida junto a su esposo en el Centro clandestino llamado Sheraton o Embudo, en la provincia de Buenos Aires<sup>11</sup>. Qué contenían esas cartas: recomendaciones para la vida cotidiana de sus hijas, preguntas por su bienestar, su salud, salidas, festejos, sugerencias de lectura, consejos sobre la familia, preguntas sobre las amistades, entre otras cuestiones que ingresan dentro de un registro de los afectos, familiar e íntimo, donde lo que prima es no perder el frágil, aunque potente lazo con sus hijas, a pesar del encierro y la distancia.

11 Ana María Caruso y su esposo, Roberto Eugenio Carri, fueron detenidos en su domicilio, en febrero de 1977. Sus tres hijas fueron retiradas de la comisaría de Villa Tesei por familiares. A los diez días Ana María llamó por primera vez a casa de sus padres. A partir del mes de julio del mismo año, se estableció un intercambio de correspondencia entre l\*s secuestrad\*s y la familia, que duró hasta diciembre, donde ya no se supo nada más de ambos progenitores. Aún siguen desaparecidos por el terrorismo de Estado.

En el presente de su enunciación, las cartas construyen la figura de una madre, también profesora de literatura, preocupada por sus hijas, cariñosa y a la vez enérgica, donde a la par de los consejos y preguntas sobre la vida diaria, y de contarles también las rutinas del encierro, hay un deseo de que se formen en la lectura, de transmitirles las ganas de leer. De allí que en cada carta haya recomendaciones sobre libros, opiniones, interpretaciones e instrucciones de lectura. Esas cartas son un legado de una fuerza y vitalidad desgarradora, escritura urgente por las circunstancias en las que se produce, herencia afectiva de una madre hacia sus hijas, ante la certeza de no verlas más.

“Esas cartas son el libro que Ana María Caruso no pudo escribir. Porque fue madre muy joven, porque era la mujer de un prometedor intelectual, porque la asesinaron con apenas 36 años” –dice Albertina– “Punto impropio recorre la no-obra de mi madre y el dominio que el tratado que Ana María escribió en formato epistolar –ese no-libro– tiene sobre mi voz. AC”.

Esa no-obra marca un movimiento de des-obra (como bien señala Daniel Link en su abordaje de la muestra) que instaura un *desarreglo* permanente entre vida y obra, donde siempre algo la excede, algo que no está escrito. Ese *fuera de obra* en este caso se vincula con la potencia de una obra abruptamente interrumpida. La hija toma esa suspensión y, lejos de cerrarla, la expande –le otorga voz– hacia otros modos

sensibles de percibir la experiencia de la desaparición<sup>12</sup>.

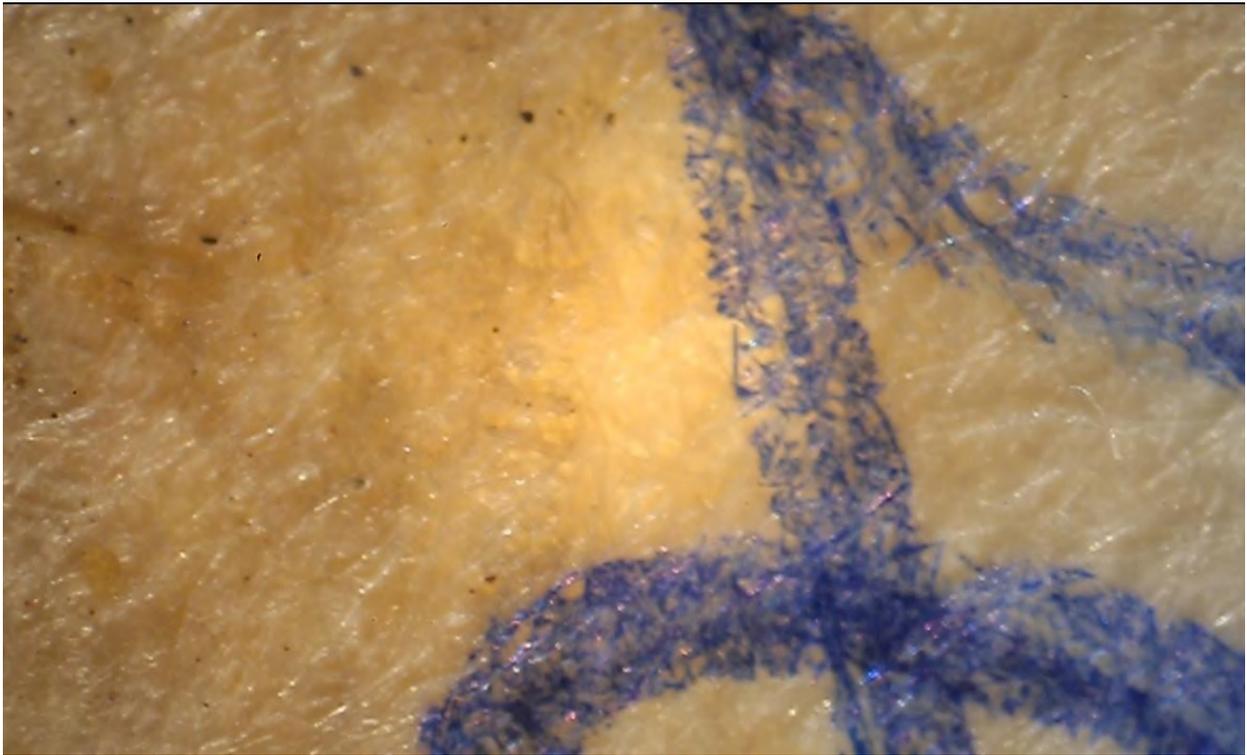
## CÁMARA ENSOÑADA O LOS DEVENIRES DE LA LETRA Y DE LA VOZ

Si consideramos a las cartas en su pura materialidad en lo que a su inscripción manuscrita se refiere, podemos pensarlas como otra forma de *presencia* que revisa entonces su condición de archivo. La letra manuscrita sobre el papel abre a otras dimensiones, donde lo escrito (el estatuto físico de la escritura, la mano que toma el lápiz y escribe) cobra otra relevancia.

12 El contenido de esas cartas desborda en sus sentidos y derroteros, contribuyendo al armado de un mapa de lecturas múltiples que exceden los límites de este trabajo. No obstante, nos resulta revelador indagar esas cartas familiares como parte de una obra que se escribió desde otro gesto vital. El género epistolar, considerado dentro de los géneros menores, adquiere otra importancia al dejar entrever el cruce entre lo personal y lo político, en una escritura tremenda y urgente. Es un tratado, como señala Albertina, que deja leer –desde las coordenadas en las que fueron escritas– un modo de pensar y ejercer la escritura como práctica vital desde una mirada de mujer profesional, joven militante y madre. “Esas cartas se pueden leer como un tratado sobre la pasión de vivir. Un tratado sobre los modos de vida, escrito en lenguaje cotidiano e impregnado de desesperación” relata Albertina (Página 12, 2020). En la mezcla de temas que habilita la epístola familiar, se puede entrever otro modo de acceso a la experiencia de la lectura, junto a un sinfín de preguntas e instrucciones para la vida cotidiana de sus hijas. La literatura aparece entonces, experimentada como herramienta que atraviesa y forma: “Ahora que vienen las vacaciones y van a tener más tiempo para leer, Andre, decíles que te compren los cuentos de Cortázar y su novela Los Premios. (...) En Bestiario el primer cuento se llama “Casa tomada”, algunos dicen que es una imagen de la sensación de invasión de la clase media frente al peronismo, pero yo creo que pensar eso es una idiotez”. Durante el mes de abril de este año se repuso en el sitio del Parque de la Memoria, la escena de Punto impropio perteneciente a la muestra. Disponible en: <https://parquedelamemoria.org.ar/multimedia/punto-impropio-de-albertina-carri/>

La escritura manual, a diferencia de otras técnicas de escritura, es la única que lleva inscrita las marcas de la hesitación –dirá Chejfec– esto es, “la misma vacilación física que está incorporada a *la letra* que cada uno tiene y que le otorgan, quizá, una materialidad independiente de su propio vestigio (Chejfec, 2015, p. 20). La forma de la caligrafía, el soporte del papel donde se plasman las palabras, los puntos, las comas, el grosor de la tinta de la lapicera o del lápiz: las imágenes que se crean al proyectar esas cartas desde un haz de luz que las distorsiona y les quita el sentido que las significa, haciendo visible sólo trazos misteriosos e inmanentes, apuntan justamente a mostrar la estructura física del trazo, como aquello donde reposa una forma temporal de presencia que atraviesa el recuerdo vivido.





Carri, A. *Punto Impropio en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

La letra física material deviene (a través de la técnica) letra inmaterial y por eso mismo también espectral, hecha imagen. Sólo seguimos el contenido de esas cartas a través de la escucha: la voz de Albertina sin pausas, modulaciones o intervalos.

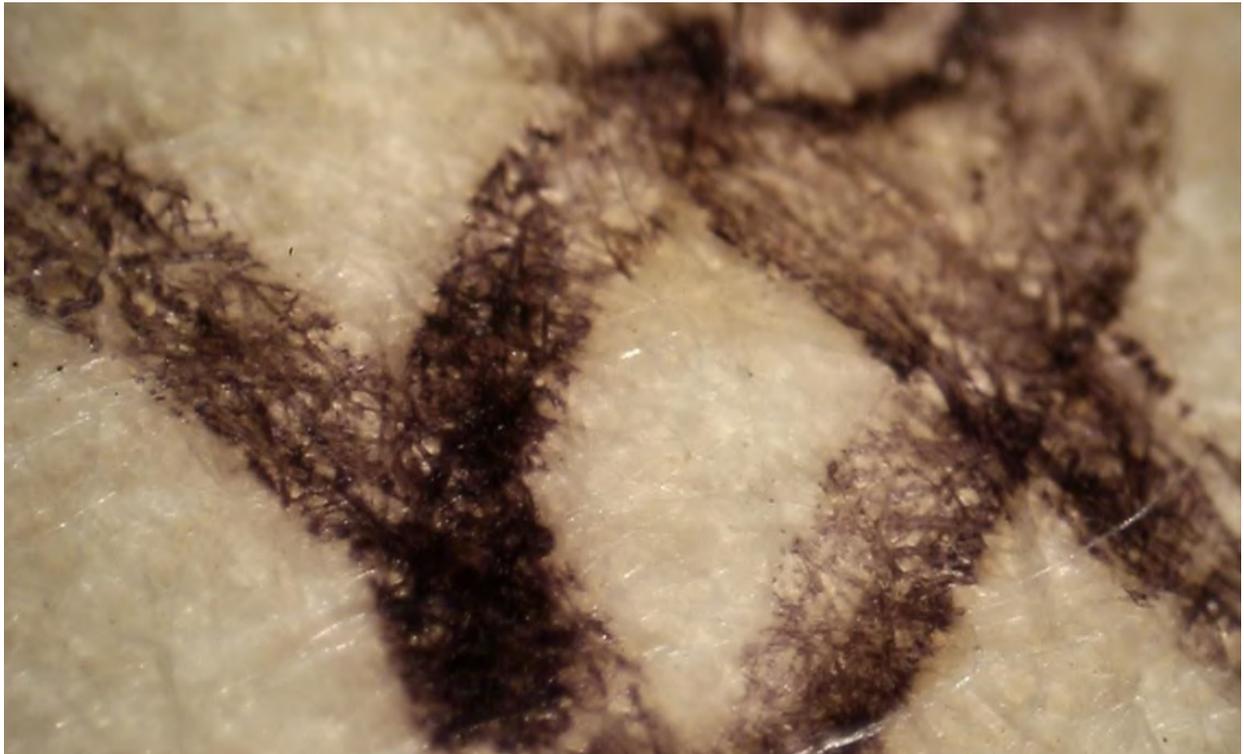
Qué sucede entonces con esa voz: una voz sin cuerpo que nos recuerda, por un lado, la voz acusmática por excelencia, que es la voz de la madre (la voz que el infante escucha sin ver en el vientre materno) y por el otro, también hace referencia a la voz de los muertos (Dólar, 2004). La voz se halla ubicada en un lugar topológico paradójico y ambiguo, en la intersección entre lenguaje y cuerpo, pero no es parte del lenguaje ni del cuerpo (Dólar, 2004).

En esa voz que lee la letra de la madre asistimos a un punto de indeterminación, un

*punto impropio* donde la voz de la hija sostiene la escritura de la madre que se proyecta en la oscuridad, en medio del sonido acusmático de la experiencia traumática, que perturba e intranquiliza:

El sonido no es confortable, la posición del cuerpo tampoco y los trazos que el punto devuelve son por momentos confusos o demasiado brutales las palabras que infieren narraciones graves ¿Por qué quedarse ahí? Se preguntará el espectador a la vez que el agudo de las frenadas de unos autos se imponga en su emoción al grave de los tacos sobre el cemento. Y el espectador se irá (...) pero una rémora de ese sonido y de esas imágenes le quedará en la retina (...) Ese residuo es el plan y la insistencia mi estrategia (Carri, 2018, p. 164).

Lo sonoro es del orden del contagio y del reparto que instala una forma de presencia no



Carri, A. *Punto Impropio en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

sustancial sino que es, en palabras de Nancy “un venir y un pasar, un extenderse y un penetrar” (2007, p. 31). Los sonidos resuenan, producen ecos y vibraciones que atraviesan el cuerpo del\* que escucha.

En esa habitación-cámara se abre una atmósfera ensoñada donde los órganos de la percepción –como decíamos– se ven intervenidos. El sonido es penetrante y ubicuo; la mirada sólo puede focalizar ese péndulo de luz que va mutando de color en su movimiento. Cámara de eco y de oscura vacuidad, la rareza en la percepción da paso a una zona de sensaciones donde voz, trazo y luz se entremezclan y resuenan, atravesando el cuerpo de l\* espectador\*. ¿Qué emerge de esta composición?, ¿a qué dimensiones de la memoria se abre?

Asistimos entonces –quisiera sugerir– a un acto de invención de un espacio-tiempo *virtualizado* donde la ausencia encuentra otra torsión en los modos de hacerse presente, en ese espacio-tiempo de la pequeña sala. Se trataría quizá, de “dar a la ausencia la potencia de un lugar”, en palabras de Georges Didi-Huberman (2014, p. 48).

Albertina sostiene que la memoria es un órgano vital que se va modificando y entramando de diferentes formas. Y ese presupuesto es clave –como gesto estético político– para seguir pensando en una política de las formas que abra las retóricas convencionales de la memoria, explorando una y otra vez sus pliegues, materias sensibles, sonidos, restos y deshechos, es decir, aquello *que queda*, pese a todos los intentos de

destrucción absoluta. Porque como señala la artista: “Ese residuo es el plan y la insistencia mi estrategia” (Carri, 2018, p. 164).

Como señala María Moreno, Albertina no intenta reconstruir ni armar a sus padres: “Lejos de la intención de que los fragmentos den cuenta de un todo incompleto, elige subrayar lo inexorable de la ausencia. Es a esa ausencia a la que no está dispuesta a concederle ninguna ‘resignificación’, ninguna relatividad...” (2015). A partir de esa contundencia material de la ausencia y de esa enorme mirada afectiva se abre –agrego– un laboratorio sensible de imágenes y sonidos que no deja de experimentar y ensayar con las potencias no del todo exploradas de la memoria, los afectos y el tiempo.

---

**Cómo citar este artículo:**

Boero, M. S. (2020). Lo que queda. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri. *Artilugio Revista*, (6), 24-42. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30033>

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2017) El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación. En A. Rodríguez y C. Elizondo (comp.) *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Arfuch, L. (2015) "Albertina o el tiempo recobrado". *Informe Escaleno*. Disponible en: <http://informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=389>
- Bernini, E. (2018) Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine* (N° 14-15), pp. 81-93. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- Boero, M. S. (05/2019) "Archivo, distancia y afectos. Una aproximación a Cuatros de Albertina Carri" (ponencia). X Congreso Internacional Orbis Tertius "Espacios y espacialidad". Congreso llevado a cabo en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata. Mimeo.
- Cámara, Mario (2017) Restos épicos. *La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería.
- Carri, A. (directora) (2010) *Restos. 25 miradas. 200 minutos*. Secretaría de Cultura. Buenos Aires: INCAA.
- Carri, A. (11/2015) Catálogo de *Operación Fracaso* y *El sonido recobrado*. Instalación audiovisual múltiple. Parque de la Memoria. Buenos Aires. Disponible en: [https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo\\_albertinacarri\\_final\\_simpl](https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl)
- Carri, A. (directora) (2017) *Cuatros*. Buenos Aires: INCAA.
- Carri, A. (2018) "Proyecto instalación. Aquí estoy, todavía". *Kilómetro 111, ensayos sobre cine* (N°14-15), pp. 160 -166. Buenos Aires: Universidad del cine.
- Carri, A. (2020) "Punto impropio", video que formó parte de la exposición *Operación Fracaso* y *El Sonido Recobrado*. Sala PAYs. Parque de la Memoria. Bs. As. Disponible en: <https://parquedelamemoria.org.ar/multimedia/punto-impropio-de-albertina-carri/>
- Chejfec, S. (2015) *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía editorial.

Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri.

- Cinelli, J. P. (11/04/2020) Albertina Carri: "Estas cartas se pueden leer como un tratado sobre la pasión de vivir". *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/258870-albertina-carri-estas-cartas-se-pueden-leer-como-un-tratado-?fbclid=IwAR10BbkqNocqXkZsEaNziADUZ5FH63VLOEaRloUJc8TXdvtU93zzD5jAhx0>
- Deleuze, G. (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Didi-Huberman, G. (2014) *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2013) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Dólar, M. (2004) *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Garramuño, F. (2015) *Mundos en común*. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. Buenos Aires: F.C.E.
- Lapoujade, D. (2009) *Potencias del tiempo*. Versiones de Bergson. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Link, D. (09/2015) Albertina: artista de nuestro tiempo [Blog], Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2015/09/albertina-carri-artista-de-nuestrohtml>
- Nancy, J. L. (2007) *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Moreno, M. (18/10/2015) A las patadas. *Página 12, Suplemento Radar*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10992-2015-10-18.html>

## Biografía

### María Soledad Boero

#### AUTORA

Dra. en Semiótica por la UNC. Lic. en Letras Modernas (FFyH-UNC). Es docente e investigadora en la Escuela de Letras (FFyH-CIFFyH-UNC). Ha sido miembro activo del área Pedagogía de la Memoria, del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba (2012-2018). Sus indagaciones giran en torno a los vínculos entre arte y experiencia, las relaciones entre archivo y temporalidades heterogéneas y memorias de lo impersonal. En 2017 publicó *Trazos impersonales. Jorge Baron Biza y Carlos Correas. Una mirada heterobiográfica* (Eduvim).



**María Soledad Boero**

CONTACTO:

[maria-soledad-boero@gmail.com](mailto:maria-soledad-boero@gmail.com)