

La herencia afectada

ACERCA DE *OPERACIÓN FRACASO Y EL SONIDO RECOBRADO*, DE ALBERTINA CARRI

Sobre memoria, dispositivos y derivas

Doce años después de filmar *Los rubios* (2003), Albertina Carri vuelve a abrir su archivo afectivo de la década de 1970 al leer cartas de su madre desaparecida, escritas en cautiverio, e imágenes fílmicas para reconstruir un ensayo escrito por su padre.¹ Esta vez elige la instalación como dispositivo adecuado en el presente para testimoniar aquel pasado signado por el terrorismo de Estado. En el catálogo de *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) se lee lo siguiente:

El objetivo de estas obras audiovisuales es plasmar ese recorrido incansable de la memoria: esa espeluznante capacidad

que tenemos las personas para crecer y ser otras, cada vez [...] Quizás a veces se puedan extinguir las imágenes, 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 por su lecho, ella es tan obstinada, que modificará la tierra por la que pasa, aunque tan solo sea por el paso del tiempo mismo. Quiero ser ese lecho, quiero ser esa tierra, quiero contarle al mundo sobre ese poder que tiene el hecho de estar acá y seguir recordando (Carri, 2015, p. 4).

Los rubios ha sido pensada como punto de emergencia de una serie de obras que abordaron la violencia de los años seten-

¹ Ana María Caruso de Carri y su esposo, Roberto Eugenio Carri, fueron detenidos en su domicilio en Hurlingham. Sus tres hijas fueron retiradas de la comisaría de Villa Tesei por familiares. Esto ocurrió el 24 de febrero de 1977, y a los diez días Ana María llamó por primera vez a casa de sus padres. Hubo otras llamadas, y en una ocasión los dos pudieron entrevistarse con sus hijas en la plaza de San Justo. A partir del mes de julio del mismo año, se estableció un intercambio de correspondencia entre los secuestrados y la familia. Tanto en ocasión de la entrevista como para el acercamiento de las cartas, quien actuó como intermediario fue un hombre que era llamado “El Negro” o “Raúl”. Ana María y Roberto estuvieron detenidos-desaparecidos en el campo clandestino de detención conocido como Sheraton o Embudo, que funcionó en la comisaría de Villa Insuperable, ubicada en la esquina de las calles Tapalqué y Quintana, partido de La Matanza. En el organigrama de la represión dependía del I Cuerpo de Ejército a través del Grupo de Artillería de Ciudadela. Extraído con leves modificaciones de <<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/178.html>>.

ta en términos generacionales. Allí, los testimonios de los compañeros de militancia de los padres de la directora aparecían en segundo plano, presentes pero no desplegados. El concepto de “generación”, cuando es solicitado desde el arte, resulta tal vez tan potente como el sexo, trazando un paralelismo con lo que sugiere Foucault (1991) para articular los pasajes entre vida, muerte, poder e historia. Probablemente, que estos artistas se hayan reconocido como una generación ha sido una forma eficaz de incitar al acontecimiento y marcarlo como tal. A partir de esta operación, las potencias biológicas o naturales se tornan indecibles respecto de las culturales; obligan a decidir de nuevo qué es una falla, por dónde pasa, y a lastimarse una y otra vez con sus bordes. Entonces se les presenta el dilema de tener que elegir entre unir los fragmentos o dejar que el agua resuelva y talle imagen.

¿Será posible que el agua decida? ¿Existirá un modo del ser entre pasividad y actividad, entre memoria y olvido? ¿Será posible no tener que decidir entre memoria y olvido o entre dejarse cautivar por el pasado e ignorarlo como error? ¿Cómo habitar –o hacer habitable el presente– sin ejercer una violencia sobre el pasado, sin que la afirmación del presente y la celebración entre los vivos se conviertan en una injusticia o un olvido de los ancestros?

En la tradición judía, en su mixtura con el árabe, el pésame ante una muerte se acompaña de la frase “que vivan ustedes”. En ese instante los muertos, lo más querido hasta entonces, pasan a la mayor exterioridad posible respecto de la comunidad. Quizás, en la configuración de poder actual, eso que se llama “culpa originaria”, y que se supone es

el último sustrato del sujeto y la ley, sea la mezcla de vergüenza y felicidad que surgen con la afirmación de la vida y el presente ante la muerte y el pasado. Pero ¿no será apresurada esa distinción entre vida y muerte sin reparar en las formas específicas en que se anudan vida y muerte, apariciones y desapariciones? Parece como si el duelo siempre tuviese que consumarse –y siempre de la misma manera– y, de concretarse, implicase la opción por lo efectivamente vivo. Tal vez, bajo la palabra “generación” simplemente se esconda una invitación a recorrerlo todo de nuevo, a repensar los modos en que la experiencia singular se enredó –o quedó atrapada– en los hilos de la historia, entre sus trazas, sus ruidos, es decir, sus impurezas.

En *Operación fracaso y el sonido recobrado*, el cine se ha transformado en instalación. El sonido, la imagen, las ideas fuerza estructurantes, e incluso los ruidos –en teoría, ciegos– del funcionamiento de los dispositivos, han sido dispuestos en el espacio del museo, cada uno en una habitación o recinto. Esto puede leerse como un modo de escucha de algo que antes no era oído, de lo que habitualmente queda oculto o en silencio: la medialidad. La escucha supone lo involuntario, dada la imposibilidad física de resistirse al sonido, a diferencia de la imagen, ante la cual simplemente se puede cerrar los ojos. En este sentido, el pasado y las voces ancestrales parecen estar más en el plano del sonido que en el de las operaciones fracasadas.

Los sonidos del afecto

A la sala de la instalación “Punto impropio” se accede por una puerta adyacen-

te a una pared cubierta con la palabra “PRESENTE”, en letras mayúsculas negras sobre fondo blanco (figura 1). La propia Carri ha expresado que esa palabra significa para ella “presencia”, según cómo se la “utiliza cuando se menciona a los desaparecidos, pero también [...] sirve para hablar sobre el tiempo presente. Un presente colectivo donde hay políticas de Estado de derechos humanos y un presente propio, íntimo” (Carri, 2015).²

La entrada adquiere la forma de umbral: se observa desde el ángulo que permite leer la palabra y ver la puerta en una misma operación. Se ingresa entonces a una sala oscura donde se citan dos poemas –más adelante nos detendremos en ellos– y se proyecta una pequeña biblioteca a la que se oye respirar. En la sala contigua se escuchan las

cartas que la madre de Albertina Carri, Ana María Caruso, escribió estando en cautiverio.

La sala donde se recitan las cartas es oscura. Hay pequeños bancos para que el espectador tome asiento. De fondo se siente una respiración que tiene la capacidad de inducir al espectador a solapar, involuntariamente, su ritmo. En el centro del recinto, en el piso, capturas aumentadas en HD digital de fragmentos de las cartas y trazos de letras no permiten leer; están recortados en forma circular, formando una especie de planeta que gira, mientras sus interiores mutan, entre el nombre de la madre, entre el Ana y el María (figuras 2, 3 y 4).

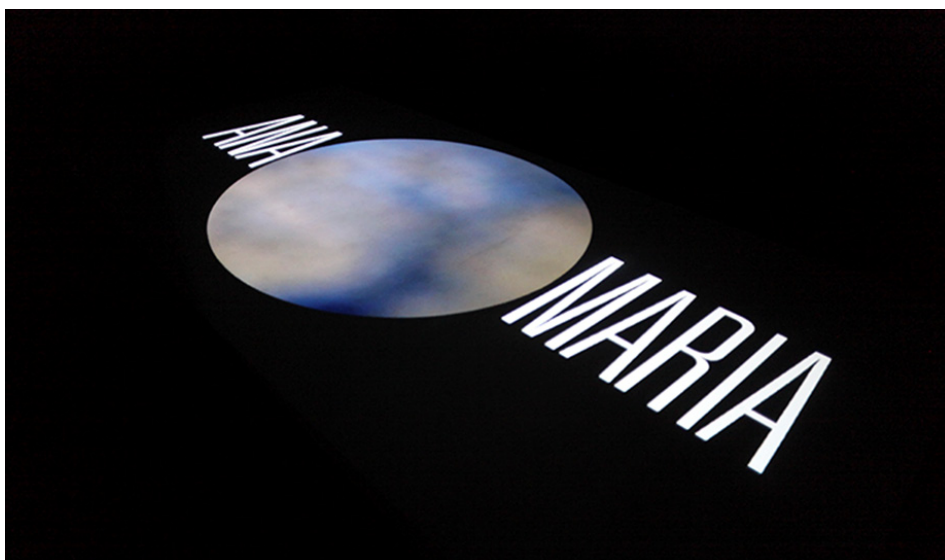
En una inversión de roles, esta vez Albertina, dirigida por Analía Couceyro –quien en *Los rubios* actuaba de Albertina

Figura 1



² El presente de reconocimiento al que se refiere Carri alude a las políticas de Estado de los últimos gobiernos kirchneristas (2003-2015). Las condiciones de posibilidad de este tipo de intervenciones estuvieron dadas por un contexto histórico de visibilización y satisfacción de las demandas de los organismos de derechos humanos por parte del Estado.

Figuras 2, 3 y 4



Carri-, lee en voz alta las cartas que Ana María Caruso les envió a sus hijas mientras estaba detenida-desaparecida. En verdad, las dicta, ya que explicita cada uno de los signos de puntuación, con sus pausas correspondientes, en otro procedimiento que hace audible lo mudo, en este caso de la escritura, al visibilizar las operaciones de modelización temporal que intervienen, por lo general silenciosas, en el ritmo de la prosa.

En las cartas, Ana María cuenta detalladamente lo que comen cada día ella y su marido Roberto. El menú es fijo: pollo con ensalada, pescado, carne con ensalada, guiso, etcétera. Alguien llamado "El Negro" les lleva y trae clandestinamente la correspondencia y los productos que el matrimonio intercambia con su familia. En una carta se enfatiza fervientemente que nadie debe enterarse de este intercambio, que "por favor" vayan siempre a buscar las cartas porque, si no, los "hacen boleta" (los matan). En otra solicita polvo Veritas (talco); cepillos de dientes, pero "los de cerdas blancas", que son mejores que los otros; mermelada o dulce de leche, ya que el encierro los tienta con comer cosas dulces; mostaza y mayonesa, pero en sobres, así se puede usar todo de una vez, porque no hay heladera; pilas, fósforos, entre otras cosas. En una ocasión les envía de regreso un perfume, ya que dice estar bien con la colonia. Sugiere que mejor el perfume lo use una de sus hijas, pero no todos los días, sino para salir: que se arregle y se lo ponga.

En otra carta le cuenta a su familia que sus secuestradores no les dieron comida, así que comieron arroz con paté. Sin embargo, más tarde El Negro les llevó empanadas y pizza. Al parecer le hicieron llegar, en una misiva previa, las

notas del boletín escolar de una de sus hijas, porque comenta sobre las bajas notas que observa en música y caligrafía.

En otra ocasión, siguiendo un comentario sobre Vivaldi en una de las cartas, realiza una extensa explicación del barroco. Otros temas que se tratan son una publicidad en la que aparece una amiga de una de sus hijas, obras de teatro que recomienda ver, y, en respuesta a unos poemas que le envía una de sus hijas, una lista de libros que deberían leer, acompañada de especificaciones en torno a las traducciones y ediciones disponibles. La lista la encabezan *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y *Juvenilia*, de Miguel Cané.

[...] Que te compren una edición completa. Hay una de Austral que debe ser bastante barata y está completa.

3) *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas, aquí también no compren ediciones para chicos. Hay una edición completa de Thor que es muy barata.

4) *Tom Sawyer*, de Mark Twain. También busquen una edición completa. Yo no me acuerdo qué editorial es.

5) *Huckleberry Finn*, de Mark Twain: también busquen edición completa. Hay una completa en dos tomos del Centro Editor de América Latina que debe ser muy barata y, sino, cualquier otra que esté completa.

Si me acuerdo de algún otro libro te lo mando en la próxima carta. Estos libros también los puede leer Andrea, aunque creo que algunos ya los leyó. Pero seguro que *Los tres mosqueteros* vos, Andrea, no lo leíste y te va a gustar mucho. Además

vas a aprender historia o vas a refrescar la historia que aprendiste en la escuela.

Otra cosa chicas esta vez que me manden además de los remedios lo que ustedes quieran, ya tienen una idea de las cosas que necesitamos.

En otra carta, cuenta que deben leer a Cortázar, en particular *Los premios* y *Bes-tiario*. “Casa tomada”, en su opinión, no alude, como habitualmente se lo interpreta, a la opresión de la clase media por el peronismo, ya que en varios de sus cuentos aparece algún elemento opresivo, algo irracional, que va avanzando.

También les va haciendo muñecas, alguna “a las apuradas”, porque El Negro ya sale con la correspondencia. Les agradece los dibujos. Con relación a su salud, un día escribe que la están por llevar al Hospital Militar, ya que se le partió la muela y necesita ver a un dentista; también menciona que está con asma. Trabajan en una oficina, aunque aclara que a los militares no les gusta ver a una mujer allí. Comenta sobre un disfraz de polilla que Albertina ha vestido, y en las subsiguientes continúa insistiendo en que debe aprender a nadar y preguntando si ya lo hizo.

Le sugiere a una de sus hijas que, cuando vayan al campo, lleve a una amiga para no aburrirse. A la mayor le dice que siempre cuide de sus hermanas, pero que pida ayuda, que no se haga cargo de todo sola. En una de las más duras comenta que habrá un cambio de autoridades y que, por lo tanto, el futuro de ellos es incierto. Finalmente deciden matarlos y desaparecerlos.

Los afectos entre la madre y las hijas circulan a través de las cartas, del archivo cultural compartido. La copresencia imposible por la desaparición forzada

intenta atenuarse habitando un espacio medial o un presente compartido: obras de teatro, referencias a diarios, ediciones de libros, publicidades, perfumes, hábitos y consejos. Se trata, en definitiva, del legado o de la herencia en su carácter medial y material, ineludiblemente patente en los esfuerzos finales de una madre por sostener y tejer en un mismo gesto el frágil y amenazado vínculo filial.

En la sala que antecede al cuarto oscuro de las cartas hay dos citas:

Si un árbol cae en el bosque.../ Y no hay nadie para oírlo/ ¿habrá un sonido? (Stevens y Vartjovskiy)

Hay trescientos libros cerrados en mi biblioteca/ Libros, biblioteca/ 300 palabras por página palabras, páginas/ Voy leyendo palabra por palabra/ palabra/ Sé que estás ahí, leyendo (Ricardo Carreira)

Ambas aluden, tal vez, a esa invitación a la lectura compartida que propone una madre desde la distancia. ¿Quién lee y qué se lee? ¿Les sigue leyendo hoy Ana María Caruso a sus hijas desde las cartas? ¿De qué están hechas esas páginas, esas palabras? Verlas en el microscopio a través de una proyección HD hace pensar en las partículas invisibles que anidan en ellas, en los rastros que pudieron quedar en su superficie de esos padres desaparecidos; y también en la organicidad y materialidad de los elementos de los que están hechas. La voz ya no está; está la de su hija, que tal vez recuerde su cadencia al leerlas. Está la lengua, los argentinismos que dictan modos seriales de acentuar las palabras: enunciados, frases hechas, que vienen también con sus tonos.

León Rozitchner (2011) sugiere que la lengua se adquiere en la panza. Los

signos estarían desde el principio encarnados en el grano de la voz materna, mediados por el líquido amniótico y los sonidos del organismo –respiración, latidos, procesos digestivos, etc.– que albergan al cuerpo del nonato.

“Allegro”, parte de la misma muestra, es una instalación sonora de nueve proyectores. El diseño de los dispositivos electrónicos estuvo a cargo de Boyman Alexander Mora. En la pared de la sala puede leerse la siguiente descripción:

Proyectores de 16 mm y 8 mm, dispuestos como una orquesta sinfónica, encienden sus motores transformando el sonido de proyección en un Allegro, brillante y rápido. Este ritmo que alcanzan las máquinas encendidas sin película que proyectar es una celebración del cine, una exposición de la ausencia y, a su vez, otra forma de contar el fracaso. Me interesa la idea de fracaso como motor vital. La memoria como forma de resistencia que incluso hace fracasar a un plan sistemático de desaparición forzada. (figuras 5 y 6).

“A piacere” es una instalación sonora de 7 proyectores de 16 mm y 8 mm que se activan por sensores de movimiento, sin material de proyección, de acuerdo con el desplazamiento del espectador. Al caminar cerca de ellos, se van encendiendo y produciendo sus sonidos maquínicos. Otra vez, la dimensión involuntaria del sonido en su vínculo secreto con la memoria.

¿De qué están hechas las imágenes?

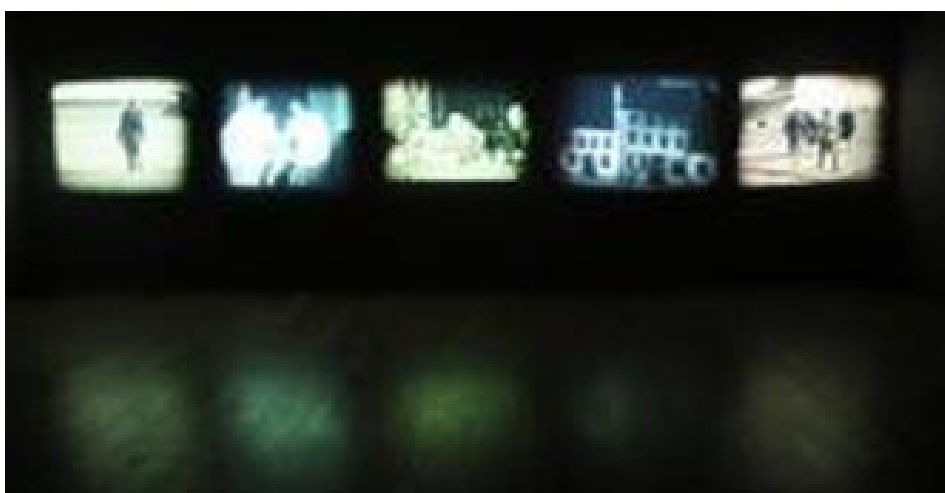
“Investigación del cuatreroismo” consiste en un video multicanal de cinco pantallas que proyectan material de archivo del

Museo del Cine. De fondo, la voz en off de Albertina Carri narra el “fracaso” del proyecto fílmico en torno a la vida de Isidro Velázquez y de la búsqueda de la película de Pablo Szir, desaparecido. La película de Szir se nutría del ensayo de Roberto Carri escrito en 1968: “Formas prerrevolucionarias de la violencia”. Este libro articula la biografía de Velázquez, la estructura socioeconómica del Chaco y los modos en que la violencia y la política se anudan entre la policía, el bandido rural y los campesinos, en quienes Isidro despierta simpatías y solidaridades, dado que lo esconden y dan pistas falsas a la policía respecto de su paradero. El ensayo se nutre de Fanon, Hobsbawm, la crítica al neocolonialismo –los entramados de poder locales y externos en la producción de algodón y granos– y el rol de estos estratos campesinos, aparentemente prepolíticos, en la lucha de clases (figura 7).

La voz en off narra todo aquello que rodea al proyecto de la película. Para ello se remonta a la decisión de estudiar cine y los contactos familiares que la directora debió movilizar para conseguir una vacante a último momento, y reflexiona acerca del contenido de la película. Del texto del padre aparece poco, o más bien nada. ¿Qué se rescata entonces de ese pasado? Aquí se sugiere, en principio, una política del archivo y no tanto una continuidad respecto del contenido. Antes de desarrollar este último aspecto, resulta pertinente comenzar por los puntos de contacto y las diferencias que establece la instalación con el pasado y sus materias.

Diez años después de *Los rubios*, Carri es madre. Atravesada por esta experiencia, con un cuerpo que no logra ser el que era, decide emprender un nuevo

Figuras 5, 6 y 7



viaje al pasado. Intenta retomar temáticas que, al parecer, le resultan ajenas:

[...] viajando al pasado otra vez. ¿Será mi hijo varón que me lleva a Roberto, mi padre muerto? Si siempre dije que Isidro era una película de hombres, que a mí no me vengan con películas de tiros y motivaciones homosexuales encubiertas como dar la vida por el mejor amigo. Por favor..., ¿qué hago con esas trescientas páginas de investigación hecha por unos jóvenes que creían que podían cambiar el mundo haciendo películas? Trescientas páginas de desgrabaciones llenas de errores de ortografía.

Sin embargo, cuando lee el guión de la película desaparecida, se sorprende:

Me impacta muchísimo el comienzo del guión por el parecido con mi película *Los rubios*. “En una habitación cualquiera el equipo de filmación discute sobre la película” parece ser el leitmotiv de *Los rubios*. Y aun cuando avanzo quedo muy conmovida por los parecidos en ciertas decisiones formales tomadas por Pablo Szir en 1971 y por mis 30 años después y sin nunca haber sabido nada de esta película más que estaba inspirada en el primer libro de mi padre: *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*. Al leer el guión intuyo que quizás el film haya estado basado en la investigación para el libro pero en el libro en sí mismo no. Entonces vuelvo a leer el libro mientras mi cuerpo va recuperando su forma más habitual pero mi emoción no. Todas las mañanas me despierto esperando ser aquella Albertina que fui antes de ser madre y no logro encontrarla. Ya no, ya no, me digo con desconcierto, y entonces emprendo un viaje a pelo a la tierra más árida que conocí.

Decisiones formales que se repiten treinta años después, en el intervalo que va de 1971 a 2001, sin conocimiento de la obra anterior. Un mismo leitmotiv: equipos de filmación que discuten sobre la película a realizar. Desde ya, resulta casi una obviedad señalar que Albertina Carri ha consumido las películas del cine militante de los setenta y ha leído sus debates. Un cine que se interrogaba sobre los vínculos entre las formas, el rol del espectador y los diversos modos de articular la acción política. Eran películas que se adaptaban a sus públicos: se recortaban de acuerdo con la audiencia y se interrumpían en determinados momentos para que el público debatiese sobre lo que estaba viendo. Que el mismo equipo reflexionase en el film no es por lo tanto un recurso impensado ni ajeno a cierta “mecánica” de esta corriente. Aun así, el encuentro con algo del pasado que viene a repetir el presente resulta asombroso, sobre todo, teniendo en cuenta que la obra anterior de Carri se caracterizó por un rechazo explícito a las exigencias formales en torno al relato de la generación de sus padres.

De hecho, un punto clave de *Los rubios* reside en el rechazo por parte del INCAA mediante una carta, a partir de la cual la directora lee la exigencia de la generación de los setenta respecto de los modos formales que debería tener su película, en los términos del documental clásico. Carri ha dicho que ese es el documental que necesitan “ellos”, como generación, y que no le parece mal, pero no es el que quiere realizar. Este gesto inaugura una serie de relatos de impronta generacional que, a partir del propio recuerdo y archivos personales, se vale de elementos “a mano” para explorar el pasado reciente, como por ejemplo la escena de

desaparición de sus padres representada con muñecos playmobil abducidos por un ovni. En “Investigación del cuatreroismo”, la voz en off constantemente teje los acontecimientos íntimos y biográficos con el proyecto de realizar la película imposible, y sus imágenes evocan algunos motivos de *Los rubios*, entre ellos, las pelucas y el ovni (figuras 8 y 9).

El origen de las pelucas platinadas con las que el equipo de filmación se despide al final se entiende a partir de la visita al barrio donde vivía la familia de Albertina Carri hasta el secuestro de sus padres. Allí entrevistan a los que fueron sus vecinos, sin decirles que Albertina es una de las hijas. Surgen varios hechos significativos: los vecinos dan a entender que fueron los delatores —hecho que sorprende al mismo tiempo al espectador y a la directora, a quien se la ve profundamente afectada—, describen a la familia como rubios, cuando el pelo de todos ellos era castaño, y la vecina se mantiene entre un saber y un no saber —inconsciente o a medias— acerca de la identidad de Albertina. La partida a caballo del equipo de filmación con las pelucas puestas, aparente banalización mediante un ornamento estetizante, es, por lo tanto, una dura crítica al proyecto revolucionario de los setenta, que para la clase media militante incluía mudarse, como hicieron sus padres, a barrios obreros con el objetivo de desclasarse.

Por otra parte, el montaje de imágenes yuxtapuestas en aparente contradicción sigue el método que utiliza Godard en *Historia(s) del cine*, retomado luego en *La hora de los hornos*, de Pino Solanas. Imágenes de archivo mezclan publicidades, personajes de la farándula, escenas bélicas, de protesta, grafitis políticos, religio-

sas, patrulleros, paisajes áridos, el Banco de Chaco, etcétera.

La voz en off de Albertina Carri que se escucha junto a las imágenes de “Investigación del cuatreroismo” comenta que escribió con su mujer, Marta Dillon, cinco versiones de guiones para la película frustrada, pero ninguno funcionó: “no llega a tener la fuerza o la épica necesaria como para ser filmada. Luego de cuatro versiones logramos sacarnos de encima a los intelectuales que reivindicaban al rebelde y quedarnos con Isidro y su supervivencia”.

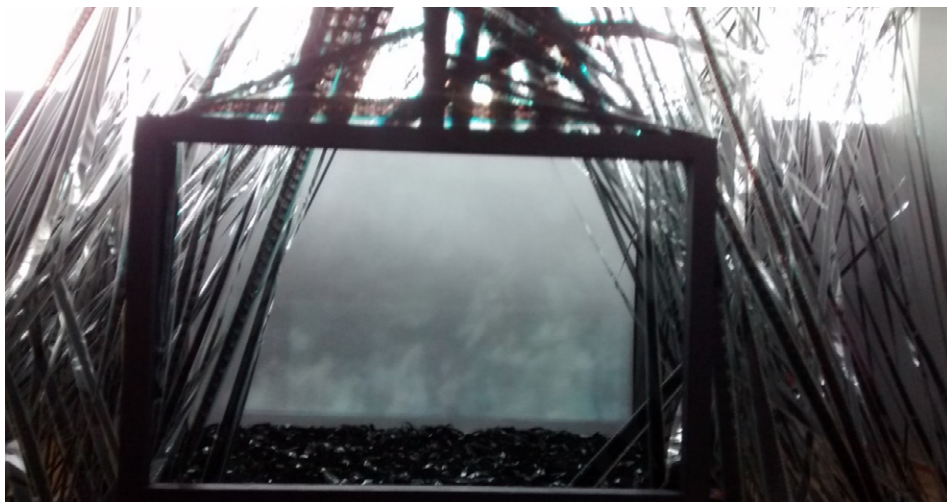
Reproducir la épica de aquellos años parece imposible en el presente. ¿Quiénes son esos intelectuales que “hay que sacarse de encima”? El libro de Roberto Carri es precisamente el de un intelectual que analiza la estructura social argentina, las peculiaridades de la lucha de clases, las relaciones entre política, lo prepolítico y la violencia en el territorio chaqueño. Al parecer, hay algo de esa búsqueda que no se elige heredar y resulta un impedimento para realizar la película. Entre los vericuetos en relación con los proyectos fallidos, descubre el film argentino *Ya es tiempo de violencia* en el archivo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en medio de la desazón por la impresión que le produce Cuba y lo que sus padres pensarían de ella por “no entender lo revolucionario”.

La cosa es así: en el año 2003 viajó a Cuba a presentar *Los rubios*. El tufillo latinoamericano del festival me enerva. Las personas que en la puerta del hotel me ofrecen sexo, compañía o langostas me deprimen muchísimo. Me la paso adentro de los cines viendo lo que sea y tomando mojito afuera —la comida es espeluznante o contrabandeada—. Las adolescentes que

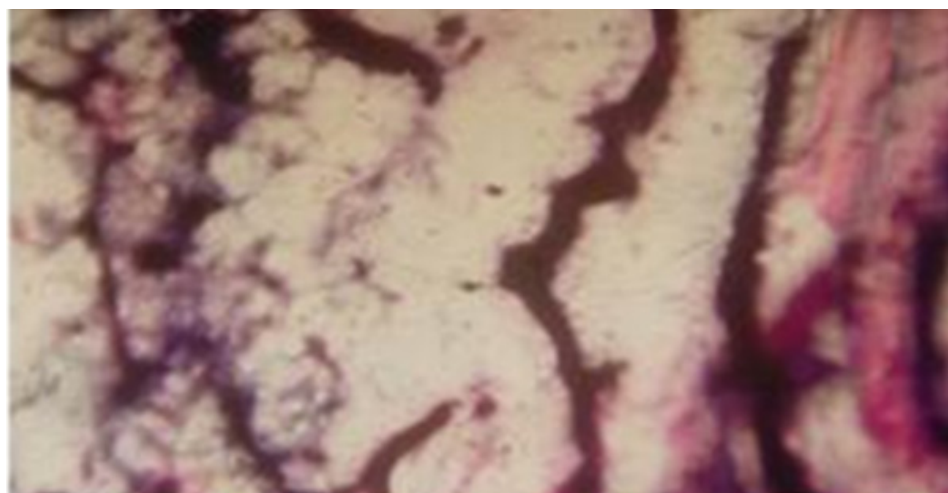
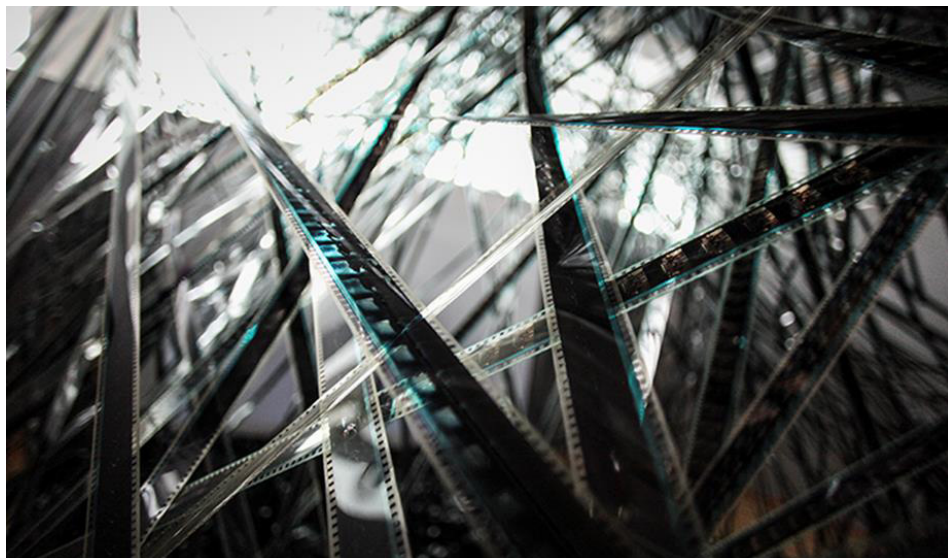
Figuras 8 y 9



Figuras 10, 11 y 12



Figuras 13 y 14



pasan mirando mis zapatos con deseos, vestidas ellas con uniformes marrones, el color más feo del mundo, directamente me nublan la vista. Cuando creo que voy a morir del espanto en tierra de revoluciones y que mis padres ni siquiera me saludarán en el cielo o el infierno en que nos encontremos, por traidora, por engreída, por no entender qué tiene de

revolucionario que la gente ande con esa tristeza por la calle, por tilinga, por eso no me recibirían, por no ver más allá de mi ombligo.

Ya es tiempo de violencia es un llamado a tomar las armas, a no dejarse amedrentar más por la oligarquía nacional y el imperialismo reinante. Filmada con una

contundencia y una elegancia, la película tiene una fuerza heroica y una lógica discursiva sobre la desigualdad social implacable. Cada vez que la vuelvo a ver me reconcilio con mis padres muertos. Es más, cada tanto la veo para recordar ese sentimiento que me embargó la primera vez que la vi: si hubiese tenido edad suficiente en esa época, yo hubiese hecho lo mismo que ellos. Que Juárez, que Szir, que mamá y que papá. Hubiese pertenecido a una célula subversiva, sin dudas. Pero los tiempos son otros y me tocó este, el de un ombligo tan lastimado del que no logro zafar.

En estos dos fragmentos en apariencia antagónicos puede leerse el dispositivo “carriano” que oscila entre la banalización del presente y la exaltación romántica del pasado “revolucionario”, entre el “ombligo lastimado” de la memoria propia y la reivindicación social del pasado. La salvedad está dada por la distancia histórica que le impide empatizar con las consecuencias de la Revolución Cubana y, a la vez, emocionarse hasta la reconciliación, dispositivo cinematográfico mediante, con su herencia. La potencia de las imágenes parece traer fuerzas pretéritas capaces de despertar nuevos afectos en la Carri espectadora.

A simple vista, es el presente de la obra (2015) aquello que distancia a la directora del pasado revolucionario de sus padres. Un “PRESENTE” grande y mayúsculo, colectivo, pero también propio e íntimo. Un Estado regido por una política orientada por los derechos humanos, que hace de estos una política de Estado.

Incluso, en otros términos, que somete a crítica su propio fundamento violento. Un presente sostenido por un *ethos*: el de los organismos de derechos humanos, su trayectoria y posicionamientos en torno a la justicia y la democracia. Un presente nutrido también de las autocríticas respecto de los setenta de la generación de sus padres, plasmadas en innumerables libros y ensayos sobre sus prácticas políticas, militantes y en torno a la lucha armada. En suma, toda una serie de prácticas y discursos han operado como condiciones de posibilidad, e incluso de libertad, para que aquel presente se desencadenase de algunos anudamientos y se desgranase en imágenes y sonidos abiertos a ser (re)montados por las generaciones subsiguientes. En este sentido, la instalación de Albertina Carri adopta el rumbo de una política de archivo: una puesta a disposición del cine, de sus recursos, del archivo nacional y sus imágenes como apertura política del pasado hacia el porvenir.

Pienso en Fernando [Martín Peña]³ y su obstinación por la memoria. Me doy cuenta de que ahí está la película que hay que hacer ahora, en la época de Fernando, ese hombre pequeño y desaliñado que deja su vida en cada centímetro de cine que rescata. Ese es mi personaje, esa es mi historia, un hombre solo que hace algo que a casi nadie le importa: conservar la historia del cine nacional, rescatarla de privados, estafadores y mentirosos varios y ponerla a disposición. Nadie lo ayuda, él se financia solo, habla solo, vive solo en su mundo de películas. Lo llamo.

³ La propia Carri cuenta su vínculo con el historiador de cine en una entrevista: “cuando fui a presentar *Los rubios* en el Festival de Cine de La Habana [...] me encontré con Fernando, que estaba yendo al ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) para encontrar una película” (Aon y Gómez, 2012).

Esta obstinación por la memoria de las imágenes aparece también problematizada en “Cine puro”, otra parte de la muestra, que presenta una videoinstalación en *loop* con “material fílmico de descarte”, un *timelapse* de hongos. Dentro de una especie de casa hecha con restos de película, una suerte de refugio capaz de albergar la imagen desaparecida, se proyectan restos de material fílmico rescatados del fuego.⁴ Al mismo tiempo, constituye una experiencia con la imagen producida por la imagen en descomposición. ¿Extinción de la imagen? ¿Qué imagen queda después de la ausencia? ¿Bajo qué formas perdura lo orgánico? ¿De qué están hechas las imágenes? (figuras 11, 12 y 13).

Cámaras y caballos

Los motivos y los dispositivos presentes en la obra de Carri extienden sus lazos a la nueva generación: “El otro día lo escuché a mi hijo diciéndole a una amiguita que vino a jugar a casa la siguiente sentencia: ‘con las cámaras y los proyectores es al revés que con los

caballos, siempre se pasa por atrás” (Carri, 2015). Parece que las nuevas generaciones han aprendido al mismo tiempo acerca de cámaras y de caballos. Tal vez porque el concepto de “generación” vale tanto para los humanos como para las máquinas (Groys, 2014). En las máquinas de Carri el montaje involucra ciclos tecnonaturales que fusionan pasado y presente.

Si en *Los rubios* el gesto final era partir en comunidad generacional haciendo ostentación de la diferencia, en *Operación fracaso y el sonido recobrado* las pelucas y los ovnis han pasado a formar parte del archivo, se hallan junto a las imágenes pretéritas, inscribiéndose en una serie de fracasos y REC-obraciones⁵ permanentes. Al final del recorrido, sonidos, imágenes, afectos, memoria y sistemas nerviosos configuran un nuevo organismo expectante y espectral engendrado por –y engendrante de– un nuevo vientre de fragmentos imaginales. ¿Será posible que el agua decida? (figura 14).

[Recibido el 18 de junio de 2017]

[Evaluado el 2 de agosto de 2017]

Referencias bibliográficas

- Aon, L. y L. Gómez (2012), “Entrevista a Albertina Carri y Fernando Martín Peña. ‘Si hay algo significativo hay pasado’”, *Question*, vol. 1, N° 34. Disponible en: <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1453/1291>>.
- Carri, A. (2015), “Albertina Carri recobra los sonidos de la ausencia en una muestra”, *Infojus Noticias*, 13/9/2015. Disponible en: <<http://www.avestruz.com.ar/infojus/archivo/2015/09/13/albertina-carri-recobra-los-sonidos-de-la-ausencia-en-una-muestra-9774/>>.

⁴ Así como sucedía con la retórica griega en sus inicios, donde los discursos, para ser memorizados, eran desagregados en conceptos o ideas, y luego se iba recorriendo imaginariamente una casa, asignando un cuarto a cada concepto/idea. De esta manera, se recitaba explorando virtualmente cada habitación.

⁵ Juego de palabras entre REC (acrónimo de *record*, “grabar”) y “obrar”, cuya unión conforma la palabra “recobrar”.

Foucault, M. (1991), *Las redes del poder*, Buenos Aires, Almagesto.
Groys, B. (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, trad. Paola Cortés Rocca, Buenos Aires, Caja Negra.
Rozitchner, L. (2011), *Materialismo ensoñado*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Autora

Magalí Haber es becaria posdoctoral del Conicet. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Buenos Aires (FSOC-UBA). Magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Docente de Epistemología de las Ciencias Sociales en la Carrera de Sociología de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Investiga temas vinculados a la memoria, la imagen, la biopolítica, el archivo y el testimonio.

Publicaciones recientes:

- (2015), “Imágenes, estática y espectralidad...”, *Argus-a*, N° 18.
 - (2015), “Archivo y legibilidad: de prendas, espectros, juguetes y útiles escolares”, *Revista F@ro*, N° 22.
-

Cómo citar este artículo

Haber, Magalí, “La herencia afectada. Acerca de *Operación fracaso y el sonido recobrado*, de Albertina Carri”, *Revista de Ciencias Sociales, segunda época*, año 9, N° 32, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, primavera de 2017, pp. 101-116, edición digital, <<http://www.unq.edu.ar/catalogo/417-revista-de-ciencias-sociales-n-32.php>>.