

Albertina Carri y los cuerpos de la lengua.

Albertina Carri and the bodies of language.

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n90.e295

Javier Pavez

University of Southern California.

(MÉXICO)

 CE: pavez@usc.edu
 <https://orcid.org/0000-0003-3025-1823>

 Esta obra está bajo una licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 01/06/2025 **Revisión:** 14/04/2026 **Aprobación:** 17/05/2026

Resumen.

El texto analiza cómo Albertina Carri desmonta las formas en que el sistema de definiciones, estratificaciones produce cuerpos normalizados mediante operaciones de encubrimiento. A través de su obra, Carri expone cómo se construye lo aberrante para garantizar continuidades jerarquizadas, impuestas por conceptualizaciones dominantes. El régimen escópico y conceptual se expone como ejercicio-superficie del poder. Así, "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 su estética del montaje gesta una política de la remembranza que 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. Se cita la figura de la «carricera» para afirmar la lógica y analógica de la gramínea que se extiende como hierba de tallo rastroero y cuyas flores-espigas son espinosas o puntiagudas por inflorescencia. Se recordará que «carricãre» proviene de «cargar», pues Carri da densidad a la voces o definiciones; como si las sobrecargase de sentidos y de tiempo. En este último registro, la cámara en Carri no opera sino como la recámara de un arma de fuego. Ahí cargan los conceptos. Las hijas del fuego podría nombrar la operación de tal recámara como poemática del deseo. Carri transporta, desplaza, reenvía a pliegues, hendiduras, en un desplazamiento que carga la lengua de fuego.

Palabras clave: Albertina Carri. Traducción. Cuerpo. Lengua. Cine.

Abstract:

This paper analyzes how Albertina Carri dismantles the ways in which systems of definitions and stratifications produce normalized bodies through operations of concealment. Through her work, Carri reveals how the aberrant is constructed to secure hierarchical continuities imposed by

dominant conceptualizations. The scopic and conceptual regime is exposed as a surface-exercise of power. Thus, notions such as "Past," "Body," "Desire," "Film," and "Porn" are shredded in Carri's work. She disassembles language, whose body is nothing but a double-edged blade, a scalpel or glyph that angles sharply. Her work functions through fragments, distancing itself from totalizing narratives. Within her montage aesthetics, a politics of remembrance emerges, one that decomposes and reassembles meaning. Through a certain anagrammatic play, the figure of "Carricar" ("to transport with a cart") is evoked to suggest that Carri metaphorically retranslates concepts. The image of the "carricera" plant is cited to affirm the logical and analogical force of the grass-like plant that spreads with creeping stems and thorny or pointed flower-spikes due to its inflorescence. It is worth noting that "carricāre" comes from "to load," as Carri seems to weigh down voices or definitions, overloading them with meaning and time. In this final register, Carri's camera operates as the chamber of a firearm. Concepts are loaded there. *Las hijas del fuego* could be the name of such a chamber's operation—a poetics of desire. Carri transports, displaces, and redirects towards folds and fissures, in a movement that charges language with fire.

Keywords: Everyday aesthetics. Poetics of the everyday. Aesthetic sensitivity. *mono no aware*.

Los cuerpos de la lengua

No nombrar las 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, p. 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, pp. 243-251). El texto se enmarca en torno «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 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, pp. 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 ciertos travestismos 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» (p. 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?»¹. La operación del encubrimiento, es, pues, la producción de lo aberrante que se construye por imitación, copia y/o reflejo como aseguramiento de continuidades 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, p. 248)

¹ 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, p. 246).

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» (2018, p. 53)². Tal, Carri expone las posiciones, y en tal exposición, contra-carga, re-traduce. Más delante 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 torno a la gramática y el cuerpo³. Se trata, así, de poner en cuestión todo el sistema de definiciones, estratificaciones, normalizaciones que se

² En «Fuera de libro (prefacios)»: «No hay “concepto-metafísico”. No hay “nombre-métafísico”. 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, p. 11).

³ Un apunte: se podría remarcar la pregunta acerca de la historicidad –historicidad de objetos ideales– como historicidad de la lengua. En Husserl, por ejemplo, la historia de la geometría exige el lenguaje como paso a su estatuto eidético. La lengua, así, pereciera a su vez detentar un carácter ideal –carácter que, por tanto, no se dejaría reducir a determinación empírica o material alguna–. Quizás no sería descaminado, en este registro, proponer que el problema que se refiere justamente a las objetividades ideales de la geometría es el problema la reducción eidética de la lengua. La reducción de la facticidad de la lengua precisa desencadenarse de sus encarnaciones sensibles, fonéticas o gráficas. No hay idealidad sin lengua mediante. Ahora bien, la paradoja– que no toca sino a la paradoja del suplemento– radica en que lengua –que digamos, profiere objetividad a la idealidad– como superficie de constitución está a la vez ligada a un espacio-temporalidad fáctico, sigue siendo solidaria de la existencia de la subjetividad fáctica de una comunidad hablante. Por tanto, Husserl debe encaminar la idealidad hacia aquello que le confiere carácter apriorístico e inteligibilidad a las formaciones geométricas. No podría, así, la lengua –condición de idealidad³– estar absolutamente determinada por la vida fáctica de un sujeto empírico determinado. Si en Husserl la escritura es condición de posibilidad de la constitución de la idealidad, lo es en la medida en que establece una relación de pureza con la conciencia trascendental. La escritura, así, es(tá) subordinada a y respecto de la intencionalidad viva. Es cuerpo constituyente a condición de ser cuerpo propio (*Leib*). Como tal, pues, la escritura –condición de idealidad– se desprende de su cifra de cuerpo gráfico. En Husserl, el paso de la escritura implica pasar del cuerpo sensible (cuerpo material, contingente, factico). Mientras *Körper* no se vincula sino con la crisis del sentido –indicación pasible de equivocidad– *Leib* sería el nombre de la reactivación del sentido mismo, el nombre de la corporeidad espiritual que garantiza, necesariamente, la univocidad –no podría haber objetividad ideal si pudiesen asignárseles a un significante diferentes significados–. De modo análogo, en la meditación quinta de Husserl, el estatuto del ego trascendental privilegia la posibilidad de experimentar no como *Körper*, cuerpo físico, sino en cuanto *Leib*, cuerpo vivo, cuerpo vivido. La distinción es fundamental desde *Cosa y espacio* hasta *La crisis de las ciencias europeas*. Husserl favorece al *Leib* al someter al *Körper* a un procedimiento de reducción, mediante la cual la materialidad espacial del cuerpo queda suspendida de modo que pueda llegar a su esencia preobjetiva y formal. *De jure*, la función objetivante estriba en presentar el cuerpo lingüístico como *Leib* y no como *Körper* –pretendiendo, así, garantizar la posibilidad de la significación como lengua trascendental.

naturalizan en los cuerpos a condición de obliterar sus modos de consolidación. Carri, pues, muestra que los dispositivos requieren tanto la violencia efectiva como el ocultamiento de esa violencia, escenifica que las taxonomías y jerarquizaciones desaparecen por sobre-exposición.

Doble ocusión: 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 la acción de delimitar la extensión de una categoría gramatical; o «el artículo determina a 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*»⁴) 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.

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 clavicle où s'appuie et s'articule toute la décision conceptuelle...

(Derrida: 1972, p. 64).

⁴ 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, p. 248).

Un texto, a pesar de que pretenda declarar y afianzar⁵ 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 traduciente 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 espectral⁶. Tarea del ojo, tarea de la traducción. En un pasaje que ciñe la grafía de la luz y la cámara oscura, escribe Goethe:

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

⁵ «[...] 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» (p. 248).

⁶ En virtud de un pensamiento que no sigue trayectos determinados según una determinación meramente lógica, 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).

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, pp. 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 torción 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)⁷. 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 estimulación conjunta, y bajo cierta proporción, de los conos sensibles al rojo y al verde. Cámaras, pantallas, proyectores, pueden producir una amplia gama de colores por la estimulación en proporciones de distinta índole de tres longitudes de onda de luz capaces de activar nuestros tres tipos de conos. Se trata, decíamos, de que la configuración del dispositivo óptico (se) expone como efecto de superficie⁸. Dicho de otro modo, la diferencia fantasmática entre

⁷ 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, p. 248).

⁸ Se trata, pues, de que la configuración del dispositivo óptico (se) expone como efecto de superficie. Tomo un ejemplo (un ejemplo que bordeando a Arachné, composibilita a eros y tejido en la grafía del salto): entre las casi 7.000 especies de las así llamadas arañas saltarinas, algunas tienen diferentes capacidades de percepción del color. En términos generales, los 8 ojos se especializan o bien en la detección de movimiento, o bien en la sensibilidad a la luz, o bien en la percepción del color. Los 4 pares de ojos le brindan de una visión de 360°. Mientras los ojos laterales le proveen una visión en blanco negro, los ojos centrales le confieren una visión en color de mayor resolución. Están dispuestos según una conformación que se podría considerar análoga a la del telescopio refractor de Galileo. El así denominado telescopio galileano se compone de dos lentes dispuestos en los extremos de un conducto. Un lente convergente que es el «objetivo» por el cual la luz se refracta y una lente divergente u ocular que incrementan la imagen en ángulo. La imagen es ampliada gracias a que el tamaño angular se incrementa. Los rayos se angulan: diremos, como se angula la lengua –como si por las comisuras pasase y parase cada noción para ahora rozar y ser rozada como esquirla, como fragmentos de citas, como tesoros frugales; y como si el salto ampliase el rango del espectro de los nombres y les confiriase, así, otra

profundidad y superficie, inscribe la posibilidad de una diferencia que es espacialización y temporalización de la luz como grafía.

La luz se angula como se angula la lengua: cuerpos de la lengua. En la angulación, cuestión intensiva, Carri retraduce de nombre a nombre. Como entre paréntesis: Todo lo cual quizás podría tocarse con la deriva por la cual el vocablo «rubio», proveniente de «*rubēus*» –rojo, rojizo, de encendido color–, terminó sustituyendo al adjetivo «*flavus*» –que se utilizaba para «amarillo», «de pelo amarillo»–. Así, podría afirmarse que en *Los rubios* (2007) o en *Las hijas del fuego* Albertina Carri expone las condiciones del dispositivo que pretende configurar la interioridad –y que oculta que tal configuración identitaria es un juego de superficies–. Todo enclave –lo que cierra, encierra, cierra– desasido, desencajado, desclavijado. El poder especular no puede reducirse a un modelo óptico o visual de carácter contemplativo.

intensidad a cada noción, a cada vocablo, a cada voz; es por angularse, incluso, que un ejemplo puede ser ejemplo de otro ángulo, contener otras esquinas, citar otro *corner*, como si acariciase el vértice de un ojo otro—. Así, sin dejar de acudir a este tropo galileano, diríamos que los ojos de la araña saltarina tienen una suerte de lente frontal que proyecta una imagen a través de una especie de tubo y en cuya base se dispone una segunda lente cuyo procedimiento radica en ampliarla. La araña saltarina atraparía, o no, su presa según la precisión espacial y temporal del salto. La precisión, aquí, es pasible de desacierto por un juego de superficie: espacialización y temporalización. Así, una victoria podría ser lo más frágil y, a la vez, ser aquello que se hace sitio en medio del furor, ser férreo lugar de la fragilidad que, donante, generosa, intempestiva, siempre podría reconfigurar el tiempo y salvar los hilos del porvenir. Tal lo que se pone en escena: que lo intensivo es cuestión de profundidad y superficie. Cabe apuntar que algunas arañas son dicrómatas (tienen dos tipos de conos sensibles al color en sus retinas, lo que les permite, por ejemplo, distinguir entre verde y azul violeta pero no diferenciar entre rojo y verde), otras especies son tricrómatas (como los humanos, poseen tres tipos de conos) e incluso hay especies que poseen tetracromatismo (como algunas aves). El sistema ampliado de visión de color podría vincularse a la conveniencia de distinguir presas venenosas, de encontrar comida, de facilitar la distinción de la maduración de un determinado fruto, o en la elección de la cópula (Se trata, decía, de un ejemplo que composibilita a eros y tejido en la grafía del salto. El origen es salto: *Ur-sprung*. Todo el asunto de la cópula, pues, deja en vilo la cópula del ser: «es» en suspenso). Por micro-espectrofotometría es posible medir las diferentes longitudes de onda de luz que son absorbidas por las retinas, y así determinar si tal araña es del tipo dicrómata, tricrómata o tetracrómata. La mayoría, sin embargo, son dicrómatas, poseen dos tipos de conos, pero al tener 4 capas de retinas en el lente inferior son capaces de enfocar la discrepancia entre la profundidad y la distancia. Se da el caso en que la aberración cromática se corrige por la superposición de series de retinas (más de una retina, pues). La medición de la longitud de las ondas en un espectrofotómetro, permitiría mostrar que la visión del color rojo en algunas especies de araña no se relaciona con el desarrollo de foto-pigmentos sino con la función de una suerte de filtro interno. Ahora bien, en algunos casos, el macho detenta una coloración intensivamente roja cuya función, se presume, podría radicar no en dejarse distinguir sino en producir una experiencia de desenfoque en el ojo que la observa. La coloración roja de una araña saltarina podría producir la sensación óptica de desenfoque, o bien, propiciar que se la observe en demora. Determinados patrones de color requieren más tiempo para determinar la distancia.

El régimen escópico, por tanto, se expone como ejercicio o superficie *del* poder, cuyas regulaciones y distribuciones propias no pasan simplemente «a través» del elemento tecnológico: ontología, pues, no es sino tecnología⁹. Recordemos que la noción misma de «espectáculo» 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», «suspiciación»). La noción de «espectáculo», «*spectacles*», así, tempranamente ya implicaba lo que en griego se denomina «*theasthai*», «contemplar», 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 marco de cuestiones que refieren al instrumento mediador entre el ojo y el objeto observado (Aristóteles, 1974, pp. 1452a-1452b).

⁹ Escribe Jonathan Crary: «Baudrillard no se equivoca al proclamar el fin de lo que Guy Debord llamó “la sociedad del espectáculo”. Es evidente que se ha acabado un cierto período en el despliegue inicial de la televisión, una fase que coincide, a grandes rasgos, con la hegemonía estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial. Es hacia mediados de los años 70’s cuando comienza la transformación de la 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, p. 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 prácticos 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, pp. 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).

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» (p. 247)¹⁰. 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 sensible education» (Rancière, 2009, pp. 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

¹⁰ En un sentido tradicional, la fotografía y el aparato cinematográfico responden a una fase del despliegue ideológico cuyo 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.

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.

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, p. 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, p. 30)¹¹. 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, p. 113)¹². Mientras la Historia no solo pretende desaparecer lo singular –singularidades necesariamente plurales–, sino también, y, 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, p. 10).

¹¹ Agrega: «Somos consumidores de yogures que quitan el mal humor, de teléfonos que sacan fotos solo cuando la gente sonríe, 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 salvaran de nosotros mismos.» (Carri, 2013, pp. 30-41).

¹² 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).

En este registro, *Los rubios* (2007) 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* (2007) 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 vaquitas 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 sopló 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.

Continua: «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 Wittgenstein (1994) por el régimen (conceptual) de la translucencia. Carri filma, pues, la operación de montaje, la identidad como montaje, la lengua de tal operación.

La apuesta de Carri expone el proceso de toda constitución –de la memoria, de la ley, de la lengua, de la identidad–. Su inscripción gramática es también un pensamiento de la grafía. En más de un registro, diríase, el *glyphé* de Carri es auto-bio-gráfico (y aquí cualquier jeroglífica pone al ojo del espectador como parte del montaje) y es ejemplarmente lo gráfico sin objeto, es decir, sin representación: «glyphé veut dire coup. Et scalpe» (Derrida, 1974, p. 78). En *Operación fracaso y el sonido recobrado*, no solo se liga al trabajo de su padre Roberto Carri (2012) sino también con la lectura de las cartas de su madre, profesora de literatura. Cuestión de género, ahí donde se pone en

juego también lo epistolar, las misivas (que siempre pueden no llegar a destino) a sus hijas destinatarias (imposibles) y a la obra misma que Ana María Caruso no pudo escribir¹³.

La cadencia autobiográfica como escritura pone en marcha una pregunta radical acerca de su propia producción¹⁴. «La infancia implora desde mis noches de cripta», versaba Alejandra Pizarnik en «Desfundación» (2021, p. 221). Respecto de *Los rubios*, por ejemplo, Martin Kohan (2004) define el primer testimonio del filme como «mal disimulado retaceo», y a la película como una «celebración de las apariencias», mas, pretendiendo él mismo no eludir las certezas del reconocimiento y del recuerdo, Kohan obtura la marca de la repetición (re-conocimiento, re-cuerdo):

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, p. 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

¹³ Escribe Carri:

Durante el año que mis padres estuvieron secuestrados, mi madre escribía cartas a mis hermanas y a mí dándonos consejos de todo tipo. A mis tías pidiéndoles que se hagan cargo de nosotras, a mis abuelos solicitándoles ayuda para que nos críen. Escribía cartas con formato de legado, escribía cartas en lenguaje cotidiano. Escribía para acortar una distancia que ella sabía, sería irreparable. Mamá era profesora de literatura y en esas cartas una de sus preocupaciones era cómo nos formaríamos en esa materia cuando ella no estuviera: en cada una de esas cartas hay un libro a leer. 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. 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. (Carri, 2015).

¹⁴ A partir de la noción de «*malentendu littéraire*» de Jacques Rancière, en *Anarchaeologies. Reading as Misreading*, Erin Graff Zivin (2020) lee *Los rubios* y *Cuatreros* como marcas de la relación de Albertina Carri con la herencia de sus padres asesinados y desaparecidos en cuanto demanda o exigencia que abre posibilidades historiales de interpretación, y, en este registro, propone la memoria como siempre ya mediada.

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*, *Cuatreros* 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 desgarrar 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, rehúye 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 enseña, 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 *Cuaterros*, 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 *Cuaterros* (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 trascendental (Deleuze, 2022)¹⁵, según el cual la memoria implica un proceso de individuación y des-individuación que cuestiona la apropiación de la memoria como proceso histórico. No es simplemente accidental (incluso la distinción sustancia/accidente, carece de rigidez taxonómica) que el cuestionamiento del *continuum* historicista (incluso de la izquierda oficial) se despliegue *a través y en* la disposición de materiales que exponen una multiplicidad de historias parasitarias que se injertan. Las ruinas injertadas son la herrumbre del sentido¹⁶. Cierta fragilidad

¹⁵ Sobre este asunto, véase Sauvagnargues, 2009 y Marks, 1998 (especialmente el cap. 4 «Transcendental Empiricism»). La relación crítica de Gilles Deleuze respecto del idealismo trascendental se puede establecer desde su primer libro *Empirismo y subjetividad* (1953), dedicado justamente a Jean Hyppolite. Ahora bien, no se puede soslayar que Deleuze & Guattari escriben *El Anti Edipo* contra el idealismo del psicoanálisis, que radica justamente en su determinación del deseo como *falta o carencia*, y, por tanto, como *adquisición*. Dicho sea de paso, Lacan fue asistente (también podrían mencionarse los nombres de Bataille, Leiris, Merleau-Ponty, Hyppolite) al seminario que Alexander Kòjeve dictara en los años 30 sobre la *Fenomenología del espíritu*, y se mantiene tributario de esta relación. Deleuze-Guattari, en una nota de *El Anti Edipo*, escriben que «La admirable teoría sobre el deseo de Lacan creemos que tiene dos polos: uno con relación al «pequeño objeto-a» como máquina deseante, que define el deseo por una producción real, superando toda idea de necesidad y también de fantasma; otro con relación al «gran Otro» como significante, que reintroduce una cierta idea de carencia» (Deleuze & Guattari, 1985, p. 34). Remito al trabajo de Butler, 2012, y específicamente Sobre Kojève e Hyppolite, véase los apartados «Deseos históricos: la recepción de Hegel en Francia» (105-154), y sobre la noción de deseo como producción, «Deleuze: de la moral de esclavos al deseo productivo» (pp. 287-302).

¹⁶ Carri dice:

[...] el mundo ahora es una visión demencial frente a la idea de forma sin contenido que ha impuesto la mass media y tan irresistible se ha vuelto esa demencia que en las “conductas trastornadas” encontramos la razón. Por eso creo, estoy convencida, que para resistir a esa visión demente del mundo tenemos el cine. El cine y sus múltiples formas de representación será finalmente la desintoxicación, será y es un arma de liberación poniendo en juego la noción de práctica de la imagen contra práctica del sentido. (Carri, 2014, p. 249).

recorre a Carri, cuando refiere a su propia infancia, por ejemplo¹⁷. Pero la fragilidad 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*¹⁸, 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.

¹⁷ Jordana Blejmar se concentra en la escena de «stop-motion» acerca del secuestro de los padres de Albertina Carri filmada con juguetes playmobil (*Los rubios*), y propone que los juegos o juguetes vinculan la violencia estatal con la violencia de los objetos cotidianos y la producción de la infancia en dictadura (Blejmar, 2016, pp. 45-68). Por su parte, Valeria Wagner pone en cuestión los mecanismos de identificación (prosopopeya, incluso) por los cuales el discurso histórico tiende a construir su coherencia narrativa y plantea que *Los rubios* «will launch a complex process of disengagement of the parents' memory from the grip of historicizing narratives, in order to reconstitute, not the memories themselves, but the possibility of relating to them in the texture of the daily» (Wagner, 2005, pp. 155-178).

¹⁸ 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.

Es un sonido que los inquieta. Afuera también el sonido extraterrestre comienza a invadir la ciudad. Los extraterrestres perciben el sonido con su *tercer oído*. [*cursivas mías*] (Bernard, 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 traduciende– 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! (Bernard, 2001)

El tercer oído escucha lo que surge, despunta y respunta, 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 más].

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!

(Elizabeth Bishop, 2008, pp. 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» [«*Missverständniss*»] 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 peligrosa felicidad de la *hoja vibrante, extraordinariamente afilada, que quiere morder, silbar, cortar*» (Nietzsche, 1972, p. 201)¹⁹.

Cuestión, a la vez, del sonido: *Klang*. «¿Habrán que romperles antes los oídos, para que aprendan a oír con los ojos?» pregunta Nietzsche, en *Así habló Zaratustra*. Como en el citado poema de Elizabeth Bishop, las truchas pueden no dejarse atrapar lanzándose por movimientos de flaqueo, ataques y retiradas insensatas, mientras el río emite un gorgoteo inesperado, «Slp», y todo contiene una suerte de respiración, y los elementos y las cosas dañadas, perdidas, desmoronadas, frágiles, repiquetean. En Carri, la cuestión del sonido recobrado—lo que implica el redoble de las nociones, un repiqueteo otro—atañe a un desplazamiento de orden ontológico. Recordemos, por ejemplo, que en su *Antropología en 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, pp. 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

¹⁹ Al respecto, me permito remitir a Patricio Marchant: «Por otra parte, en este ir a los textos, esa generación jamás se preguntó, debiera haber comenzado por ahí, no: “¿qué es?”, pregunta que adelanta su respuesta en términos de esencia, sino: ¿cómo “insiste” eso?, la trama, el tejido, de un texto» (Marchant, 2009, p. 116). Sigo aquí a Marchant, pues la pregunta por la insistencia, por la trama, por el tejido, conlleva el fin de esa ilusión del texto «mismo». Agrega: «En un “mismo” texto—y hablar de multiplicidad de sentidos verdaderos o posibles, es también hablar de un «mismo» texto— en esa farsa, debilidad o cobardía, sólo cree el Discurso Universitario» (p. 344). Más allá del texto mismo, más allá de la lectura extensiva que busca significados o que, incluso, parte en busca del significante, la escritura intensiva compone una fugacidad no figurativa de las líneas que traza. De ahí la preocupación y la insistencia de Marchant por la operación de los agregados, la insistencia en «pensar cómo opera una escritura, cómo opera un gesto, un estilo, etc.» (p. 116). De ahí su insistente necesidad de «otra lectura, otro escuchar» (p. 344), su insistencia en que «leer» es «como escuchar con una “tercera oreja” [...] cuestión del tempo, del ritmo de una frase, tempo, ritmo, que determina, crea, su sentido» (p. 347), su énfasis en «el escuchar “mismo” como ejercicio gratuito, sin verdad, sin ciencia ni sistema, ejercicio soberano», donde «soberanía, vale decir, a fuerza de rigor, pérdida del dominio» (p. 347). Se trata del resto indigerible, de lo que resta y resiste a la pretensión de una verdad, de un Significado Trascendental. Subrayamos insistencia, pues la variación de motivos es recurrente. Tiene la síncopa del paso, o de cierta cadencia. Cierta risa y paso de danza—*différance*—, a partir del cual haría falta encaminarse en la huella de sus vestigios. Así, las cuestiones de estilo, del ritmo, del tercer oído, dan a pensar la *différance* no negativa de la idea del discurso disciplinario. Dan a pensar el temblor del dominio soberano, el estremecimiento de la «afirmación autoritaria» del «yo me apropio, yo digiero». Con ello, se hace lugar la hendidura, el hundimiento, el agrietamiento de la «voluntad de dominio tan violenta como vacía», de la «clausura del Discurso Universitario» que es necesario exceder como «única manera de poder comenzar, de esperar, algún día [por venir de Marchant], poder comenzar a pensar» (pp. 96-97).

«nada más que lo material la materia de las representaciones, a saber, únicamente la sensación» (Kant, 2006, p. 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 invisibles– 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 ceguera²⁰. Las diferencias de ritmo, de tono, de énfasis

²⁰ En *Blindness and Insight* Paul de Man (1983) se aproxima a una luz que no surge de las declaraciones directas o explícitas acerca de ciertas 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 «Insight» (que en su traducción al español Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra vierten como «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 además 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

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 / fuego corre bajo la piel / y en los ojos no hay vista y un tañido / atesta los oídos» (cit. en Biachi, 2022, p. 103).

Si se pudiese tomar la figura de la carricera –esa planta de alto y espigado tallo, tallo a su vez interrumpido por series de nudos, de la especie de las gramíneas cuyas hojas son surcadas por canalillos y flores blanquecinas en racimo o ramosa panoja, con largas aristas–, podríamos decir que todo el asunto del «*gramma*» se inclina tocándose aquí con la «*grama*», como si aludiese a la gramática del césped, a la lógica y analógica de la gramínea, *gramina*, del *gramen*, *graminis*, en inglés *grass*, del césped que se extiende como hierba de tallo rastrero y cuyas flores-espigas son espinosas o puntiagudas por inflorescencia. Como escribe Alejandra Pizarnik, siguiendo nuestro epígrafe, «las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa». «Espiga», cabe recordar, nombra la «Inflorescencia cuyas flores son hermafroditas y están sentadas a lo largo de un eje [también llamado «pedúnculo», vocablo que también es «pezón de la hoja, flor o fruto]», pero también –o bien, en virtud de aquello– es la «fructificación», pudiendo, por demás, ser el vástago (y por alcance, el renuevo o ramo tierno, el brote o bornizo, el conjunto del tallo y las hojas; la persona que desciende de) o el badajo (pieza de la campana, o pene), o la espoleta (que es también el detonador que se

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 equivocidad? ¿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.

dispone en la boca o traste de las bombas o proyectiles, y que da fuego a la carga). La carricera (vegetación lujuriosa, gramínea que bien podría denominarse aquí –o citar a las– grama rastrera, forestal, brava, blanca, mayor, del tiempo, guazú, oficinal, de las itálicas) deriva, pues, al desgramar. Trabaja con rastros, con aquello que queda al segar las cañas como el trigo –trigo que otra gramínea–²¹. Al desgramar, así, los nombres tienen bordes dentados²². Toca, «Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits» [«irascible viento de palabras no dichas»] (Mallarmé, 1914, p. 85). La luz, los cuerpos de la lengua, como las palabras inglesas de Mallarmé, se angulan (Mallarmé, 1877). En esta clave, que es clavija, la (auto)grafía es glifo, escalpelo, lengua como doble cortante, piedra bifaz.

La lengua de Carri opera, así, como una piedra bifaz: pone en escena las fuerzas contradictorias que se erigen y sostienen instalando puntos que se pretenden originarios. Carri, narrante, como por metáfora, es una suerte de escriba (de *cribare*), amanuense e intérprete de la ley, que criba, tamiza y señala con una incisión la doble operación de la excepción. Traza, marca, corta, separa, pero a la vez graba y pliega como una suerte de doble cortante. Corte. Acción. La relación entre cortes y flujos, pone en juego cierta plegadura o doblez que interrumpe la plenitud actual y presente, y se mantiene anterior respecto de cualquier homologación jurisdiccional que suponga integrarla en virtud de un centro organizador. Dicho de otro modo, la operación de cribar aquí implica tanto separar, cerner, cernir o tamizar como hender. Ahí su cesura bifaz: corte o suspenso que se hace en el tiempo de las métricas reguladoras de la armonía onto-política de la exclusión. De esta manera, tal incisión inscribe la cuestión de la ficción en el centro de la ley.

Carri narra, y tal exige la experiencia del extrañamiento de lo propio, exige que la textura o el tejido legal ya no puede hacerse transparente ante la piedra bifronte que la lee como un doble cariz. Carri, personaje o no, intradiegeticamente incorpora el exterior que hace trabajar, que pone en

²¹ Como escribe André Haudicourt, «Le riz sauvage est une plante aquatique, il est probable qu'elle appa d'abord comme mauvaise herbe des fosses a taro» (1962, pp. 40-50).

²² Sigo también a Jacques Derrida: «De lo que se trata es de la boca, de los dientes, de la lengua y de la violenta precipitación a morder, a engullir, a tragarse al otro, a tomarlo dentro de sí, también, para matarlo o llevar a cabo su duelo. ¿Será devoradora la soberanía? ¿Será su fuerza, su poder, su mayor fuerza, su poder absoluto, por esencia y siempre en última instancia, poder de devoración (la boca, los dientes, la lengua, la violenta precipitación a morder, a engullir, a tragarse al otro, a tomarlo dentro de sí, también, para matarlo o llevar a cabo su duelo)? Pero aquello que transita por la devoración interiorizante, es decir, por la oralidad, por la boca, las fauces, los dientes, el gástrico, la glotis y la lengua –que también son los lugares del grito y del habla, del lenguaje–, eso mismo puede habitar también ese otro lugar del rostro o de la cara que son las orejas, los atributos auriculares, las formas visibles, por lo tanto, audio-visuales de lo que permite no solamente hablar sino asimismo oír y escuchar» (2010, p. 43).

obra. Así, Carri, también exterior, ha de escucharse hablar, incorpora unas voces narrantes como una escucha que pone en temblor en régimen de la conciencia²³. Ante la lectura angulosa, ni el derecho natural ni el derecho 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 jeroglífico 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 lengua²⁴.

²³ Sobre el oírse hablar, sigo un apunte de Roger Laporte en «S'entendre-parler»:

¿Par quelle méprise les lecteurs continuent-ils de faire comme si une œuvre pouvait être séparée de son histoire, de sa structure temporelle? Si je fais une lecture à haute voix, du moins suis-je assuré que chaque phrase viendra au moment voulu et surtout que la lecture sera faite selon le tempo convenable que l'écrivain, à la différence du musicien, ne peut directement indiquer. Si je pouvais le faire, je marquerais en tête du texte "Adagio sostenuto", ou bien, pour parler la langue de Schumann, "Langsam. Sehr langsam", car toute lecture supersonique, volatilisant les caractères, rend le texte inintelligible. J'espère, et peux seulement espérer, que le texte est écrit de telle sorte que le lecteur attentif et disponible trouvera de lui-même la bonne 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, pp. 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.

²⁴ 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, p. 249).

Carricar como por metáfora

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

(Dufourmantelle, 2019)

Carri, pues, traduce de nombre a nombre, desplaza cada noción: mantiene y desplaza, se diría, más 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 un 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, pp. 9-10). La metáfora, pues, podría pervertir la exacta expresión. En el «*Critias*» de Platón (1992a), 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, p. 113a). En el *Timeo* (1992b), el término refiere a la «transferencia» de lo que se expresa desde una fábula a la realidad (1992b, p. 26c), y en el *Menón*, por ejemplo, la comparación metafórica se despliega a partir de las virtudes de un enjambre de abejas (1987, p. 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 (*homoiosis*), 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 hipérboles. En un célebre pasaje de la *Poética* (1974), 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, p. 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, p. 97b)²⁵. 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» (1995a), 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, p. 97b) y en *Tópicos*, justamente respecto de la cuestión de la «definición», acentúa que «todo lo que se dice en metáfora es oscuro» (1995b, p. 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, p. 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 figuradamente²⁶.

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

²⁶ 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, pp. 699). Y *no es casual* que sea en estas *Lecciones* donde Hegel plantee que la metáfora

Sea para justificar o rechazar su «uso», sea para rechazar o intentar hacer aparecer su abuso en la lengua filosófica, la metáfora como metáfora de la usura toca incluso lo que, en *La mitología blanca*, podría resumirse bajo la posición de Polifilo en *El Jardín de Epicuro* de Anatole France (Derrida, 2007). Ahora bien, como diferencia de fuerzas, en Carri la metaforicidad de este carricar, de este transporte, implica el giro, el rodeo y la demora como *tours de Babel*. La traducción no sólo es transportada por la metáfora, pues traducción y metáfora se parasitan, se suplementan como trozos o fragmentos originarios de cierta ánfora como *ammétaphore*²⁷. El enclave está dividido; la clavija, es pivote, don, juego, comisura, hilván. No hay suplementariedad sin metafórica, sin el *tour* («giro», «vuelta», «rodeo» o «tropo», decíamos) representativo originario que amenaza la metafísica de lo propio/figurado. La metaforicidad de Carri dobla la ontología, como una flor que lleva su doble en sí, como gramínea o *grama* en la *gramma*. Podríamos proponer, incluso, cartografía en el mapa, de modo que en Carri se trataría, para decirlo en términos cercanos a Gilles Deleuze, de trazar, en el

(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 o imagen (p. 239). Por tanto, es «solo acompañante y accesorio que no tiene para sí ninguna autonomía, sino que aparece como enteramente subordinado al significado» (p. 281) y depende del arbitrio de la «comparación» (p. 292). Metáfora, así, «ha de tomarse ya en sí como un símil» (p. 296). Esto quiere decir que para Hegel la metáfora expresa el significado en un fenómeno de orden efectivo que es comparable y análogo al significado solo en términos concretos. Ahora bien, mientras en la comparación el sentido y la imagen están escindidos, en la metáfora esta separación –dice Hegel– no está todavía puesta. Hegel también se refiere a Aristóteles (*Poética*, 1457b) respecto de esta relación-distinción entre comparación y metáfora diciendo que «en la primera se añade un «como» que falta en la segunda» (p. 296), pues la expresión metafórica solo menciona un aspecto, la imagen. Agrega Hegel: «Cuando oímos: «la primavera de estas mejillas», o «un mar de lágrimas», nos es preciso no tomar esta expresión literalmente, sino sólo como una imagen cuyo significado nos lo indica explícitamente el contexto» (1989, p. 296)

²⁷ Remitimos, al respecto, a «Torres de Babel» de Jacques Derrida. Como «más vida» y «no más vida», como «más metáfora» y «no más metáfora», la *Ammétaphore* nombra, pues, el nombre imposible, la traducción *à traduire*, el diferimiento y el retraso en todo *pléroma*. Las lenguas como fragmentos no sólo no se conjuntan al modo de una identidad, sino que cada lengua está, sin origen, partida y departida. La lengua como *ammétaphore* se des-encadena como se despegan los labios. Los fragmentos de lenguas (no hay, pues, una lengua ni lenguas únicas, unas) se desprenden como y entre las fisuras de modo tal que no podrían simplemente asegurar la reconstitución de ánfora alguna. Los fragmentos –y no hay «cada fragmento», pues «cada uno» ya carece de unidad– no se conjuntan, pues la vasija quebrada, el ánfora, está expuesta a una exterioridad que imposibilita desde dentro –tanto su unidad, como la de cada fragmento, como de la reunión–. El sentido/significado no determina a priori el movimiento diferencial –la unidad de la palabra, incluso, no podría dominar la divisibilidad que la imposibilita y la condiciona. No hay *la* palabra, como no hay *el* nombre. La maduración de la palabra es también el corte, la incisión–. Exterioridad interna en cada lengua, pues, que imposibilita tanto integridad como la restitución. *Ammétaphore* no depende, así, de la estratificación entre sentido propio/significado figurado. De este modo, el relevo que opera en el discurso filosófico pretende serlo de la ammetafórica (di)seminal. Dicho de otra manera, «*plus de métaphore*» como «*pas de sens*».

texto, líneas de fuga, líneas que no responden a un dicotómico proceso arborescente. Se trata de hacer lugar a la pregunta por la formación o la génesis de un pensamiento.

Más allá y más acá de un plano central de organización y desarrollo, este proceso –si es que aún es posible llamarlo «proceso»– dibuja líneas de fuga como estrías, surcos o hendiduras que conectan un punto con cualquier otro. En *Las hijas del fuego*, Agustina, Viole, Carmen, Francisca, Flora, Rubí, Sofía, se fugan entre sí, como deseo interrumpido. El texto-filme, así, más que un organismo estratificado, desenlaza un plano que dibuja líneas de multiplicidades planas. La cartografía no es, pues sino un plano de intensidades –plural necesario–. Cuestión que des-estratifica la gestación de las densidades de significación que tradicionalmente han logrado estratificar, organizar, fijar la multiplicidad. Dicho de otra manera, mientras la estratificación subordina la multiplicidad a la lógica de lo uno, a la lógica del fundamento ontológico de lo Mismo dicotómico y binominal, la cartografía de las hijas del fuego diferencia el mapa en un trazado. Lo suyo es la variación no vertical que, centelleante, como las lenguas, no se dejan subsumir u obturar limpiamente, sino que se enlaza con intensidades que se urden y traman formando superficie²⁸.

Si bien Deleuze-Guattari parecieran escindir lógica del árbol y la del rizoma²⁹, en *Las hijas del fuego*, de Ushuaia a Necochea, las gramíneas 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»,

²⁸ Sobre la «lectura intensiva» en Deleuze, que no considera un libro «como un continente que remite a un contenido, tras de lo cual es preciso buscar sus significados», que no considera «partir en busca del significante» sino como una «especie de conexión eléctrica», «una máquina asignificante cuyo único problema es si funciona y cómo funciona», de manera que «no hay nada que explicar, nada que interpretar, nada que comprender», véase Deleuze, 2006a, p. 16.

²⁹ Escriben Deleuze y Guattari:

[...] el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía...: el principio-raíz, *Grund, roots y foundations*. Occidente tiene una relación 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, p. 24).

de hierba que «siempre está entre los adoquines» (Deleuze & Parnet, 1997, p. 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 la cosas por su nombre» pues «las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa»³⁰. Tarea imposible, pues se trata no solo del aparecer o del fenómeno sino de la multiplicación –despunte y respunte, 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*»³¹. La cuestión de la metáfora, así, hace señas a la

³⁰ 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 n° 4 de «Tympan» («Tímpano»), bajo la enseña de «Musique hématographique» [cito la versión en francés en *Marges de la Philosophie*, 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,
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»

³¹ 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 *Littré*, 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

différance como espaciamiento y temporalización, marca de remisiones que constituyen y (re)trazan el movimiento de significación. Si la inscripción de un sistema generalizado de huellas implica una desestabilización interna de cualquier pretensión de sentido-significado, la distinción entre la presencia y los signos que la suplen –que la portan, cuestión del traslado: metáfora y traducción imposibles– no está absolutamente asegurada³².

No hay, pues, significado trascendental. Se desprende, para decirlo con «La mitología blanca», que el sentido-significado no puede ser entendido simplemente como «una esencia rigurosamente independiente de lo que la transfiere [*indépendante de ce qui la transporte*]» (Derrida, 2007)³³. Haría falta, decíamos, cargar la «hoja vibrante» que quiere cortar. Carri carga y descarrila las definiciones. Como por metáfora originaria, habría que carricar. Considérese, a la vez, que «*carricāre*»

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 templea 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, p. 43). Cuestión, a la vez, de *métaphore* (que como «ánfora» contiene a *ferre*, de *φέρω*) y de traducción (de «*translatum*», supino de «*transferre*»). Por cierto, no sólo por una cuestión semántica sino anasémica, *ferre* remitiría a «*fors*» como salvo, excepto (Véase, Derrida, 1976, pp. 7-73.).

³² Escribe Nietzsche:

Los artificios más importantes de la retórica son los *tropos*, las designaciones impropias. Pero todas las palabras son en sí y desde el principio, en cuanto a su significación, tropos. En vez de aquello que tiene lugar verdaderamente, presentan una imagen sonora que se evanesce con el tiempo [...] Esta [la metáfora, segunda forma del *tropus*] no produce nuevas palabras, pero les da un nuevo significado. Por ejemplo, para una montaña se habla de cima, pie, espalda, gargantas, picos, vetas; πρόσωπον, rostro, en relación con νεύς [barco] significa proa; χείλη, los labios, en conexión con πηταμών [ríos], significan las orillas del río; γλώσσα, lengua, pero también la embocadura de la flauta; γαστήρ, seno, pero también significa la colina. Por lo tanto, la metáfora se muestra en la designación del género; *genus*, en sentido gramatical, es un lujo del lenguaje y una pura metáfora. Por consiguiente, una transposición (*Übertragung*) del espacio al tiempo: “*zu Hause*” [en casa], “*Jahraus*” [durante todo el año]; la trasposición del tiempo a la causalidad [...]. (Nietzsche, 2000: 92).

Sobre la relación entre «metáfora», lo «propio» (significado propio, expresión literal) y «expresión figurativa» o «sentido impropio», véase, más adelante, Nietzsche, 2000, pp. 106 y ss.

³³ Escribe, por ejemplo, Serge Margel:

[...] no se puede separar radicalmente el discurso filosófico de todo movimiento de metáfora, así, un discurso propio, literal, racional, de un discurso figurado, alegórico e imaginado, sin haber presupuesto ya un cierto concepto filosófico de la metáfora, como desplazamiento de sentido, por tanto, sin haber ya utilizado siempre este concepto de metáfora para describir el discurso filosófico y el discurso metafísico. Pero es, no obstante, la pretensión primera y última de la filosofía. Una pretensión propiamente metafísica. Erigir un punto exterior, al abrigo, como en retirada de la metáfora [*retrait de la métaphore*], un punto, un horizonte, otra escena trascendental, un “significado trascendental”, que permita al discurso filosófico funcionar, significar, concebir, teorizar, en pura y perfecta independencia de las formas del lenguaje, que emplea y que lo produce como discurso propiamente filosófico. (2006, pp. 16-26. Trad. mía).

proviene de «*cargar*», vocablo que podríamos retomar para indicar que todo ocurre como si Carri echara peso sobre la voces o definiciones; como si las sobrecargase de sentidos –de tiempo y de significación–; como si les impusiese un gravamen u obligación y que tal acepción coincidiese con la de desplazar a algo o alguien de su sitio; como si cada noción tuviese que cargar con el sentido o defecto ajeno; como si se cargase al sentido, en términos de ponerlo en suspenso, romperlo, estropearlo o, incluso, finiquitarlo; como si incomodase a las palabras añadiéndoles un coste; como si les acumulase energía –al modo en que se le carga energía eléctrica a un cuerpo–; como si las embarcase para transportarlas; como si las introdujese en la carga o el cañón de una arma. Quizás, en este último registro, la cámara en Carri no pueda 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.

En «Poésie et Connaissance», específicamente en el acápite titulado «La Metháphore», Michel Deguy (1966) se pregunta si no sería «metáfora» lo que podría nombrar el giro del poema. Luego de remarcar que la forma poética lejos de ser ornamental es más bien «el "lugar" donde se cifran los modos de ser de lo que es», señala que en lo esencial del poema la lengua se escucha a sí misma. Pero –se pregunta Deguy–,

[...] ¿quién puede hacer esta escucha, acaso el lingüista profesional, el filólogo polígloto, que hace sus observaciones sobre la lengua en una lengua neutra o híbrida? No, sino aquel o aquella que ha nacido en su lengua dos veces como poeta. (Deguy, 1966).

Para Deguy (1966), «la comprensión [*entente*] del ser no puede realizarse más propiamente que en ese nivel donde "ello", como siempre, está ya tomado en figuras, en la "archi-metáfora" de esta "lengua primitiva" que es el poema»³⁴. Carri como por metáfora: cuestión no de la historia sino de la historicidad, de la apertura, de la historia que, como carricera, gramínea de hojas surcadas y flores

³⁴ Respecto, pues, es esta relación metáfora-poema, Deguy precisa: «Si metáfora designa un transporte, un desplazamiento, entonces está justificado decir que el lenguaje es metafórico en varios sentidos a la vez: 1) en el sentido de este transporte primordial del ser al pensamiento, es decir, a la lengua en sus figuras; 2) porque la palabra metáfora se aplica a la estructura de renvío de la lengua, si es verdad que, "horizontalmente", como en una especie de inagotable *potlatch*, toda palabra reenvía al resto del lenguaje; 3) ahora en el sentido de un renvío vertical, si la lengua es efectivamente ese pliegue, esa hendidura [*feuilleure*] original del doble sentido, del doble juego que designan las expresiones "sentido propio-sentido figurado", es decir, tan primordial, constitutiva, es su ambigüedad –que podríamos expresar así: no hay sentido propio o primero» (Deguy, 1966, pp. 255-269)

en panoja, se aparta de sí misma, y se abre en flores-espigas acuminadas, finas, puntazantes, por inflorescencia. No hay sentido propio, sino dehiscencia³⁵. Apartada de sí, operando con y dentro de la clausura, Albertina Carri dirige, narra, apunta pespuntes: filma el filme, el montaje, la operación del ojo y la clavija, el *double bind* de los nombres como cuerpos de la lengua. Como si pudiese hender la lengua en la mostración. Cuestión de an-economía desde *No quiero volver a casa* (2000) a *Palabras ajenas* (2023). Apartada de sí, Carri porta su doble en sí, corta la escena del intercambio –axiológico y semántico– entre lo lingüístico y lo económico, inscribe el significante exterior en el centro del sentido-significado. El sentido significado no determina *a priori* el movimiento diferencial –la unidad de la palabra, incluso, no podría dominar la divisibilidad que la imposibilita y la condiciona. No hay *la* palabra, como no hay *el* nombre. Se trata del parto, reparto, ruptura, dehiscencia de la lengua *en* la lengua; de cierto exceso como post-maduración (*Nachreife*)³⁶. La maduración de la palabra es también el corte, la incisión. Exterioridad interna en cada lengua, pues, que imposibilita tanto integridad como la restitución (Cixous, 2009). Carri transporta, desplaza, reenvía a pliegues, hendiduras, en un desplazamiento que, como poemática del deseo, carga la lengua de fuego.

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

³⁵ Tomo «dehiscencia» de Jacques Derrida, cuestión que se disemina desde la *Introducción a El origen de la geometría de Husserl* (2000a, p. 162), pasando por «Cogito e historia de la locura» (1989, p. 57), *La diseminación* (1997, pp. 32, 325, 335, 350, 406), *Clamor* (2015, pp. 90, 109, 247), «Envíos» (2001, p. 412), *Limite inc.* (2018a: pp. 49, 129), *Dar (el) tiempo* (1995, p. 88), *El tocar. Jean Luc-Nancy* (2000b, pp.: 263, 303, 304), «“Hay que comer” o el cálculo del sujeto» (2005, pp. 157-158), *Papel máquina* (2003, p. 166) o a lo largo de *Psyché. Invenciones del otro* (2017), entre otros.

³⁶ Esta *Nachreife* podría vincular la post-maduración «de un organismo vivo o de una semilla» («Torres de Babel») con cierta «torcedura concentrada de átomos (masa, enjambre, remolino, aguacero, tropa) que produce la semilla de las cosas, los *spermata*, la multiplicidad seminal (inseminal o diseminal)» en «*Me chances*». Para una atención específica a la cuestión de la «post-maduración», «*Nachreife*», remito a «Torres de Babel».

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, p. 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 inculca 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 se 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 sino la organización³⁷. Tal gesto, no implicaría simplemente oponer un concepto a otro, sino más bien en proponer deslizamientos, descentramientos, corrimientos, un plan y un plano de inmanencia (juego de superficie) que es tanto invención como repetición, tanto herencia como desplazamiento, según lo cual podríamos rastrear la reinscripción de ciertos conceptos en una lógica diagramática de orden dramático. Así, no se trata de representar conceptos sino, en palabras de Deleuze, *dramatizar* ideas³⁸. No se trata, entonces, de

³⁷ De acuerdo con Deleuze & Guattari:

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 desaparecer el organismo y su organización [...] El cuerpo sin órganos es un cuerpo poblado de multiplicidades. (2004, p. 37).

³⁸ En *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze denomina al método de Nietzsche «Método de dramatización» (2006b: 71, 111 y ss, 222). Considérese que en «*El método de dramatización*», un texto datado en 1967, Gilles Deleuze propone que la dialéctica de Hegel, que no se separa del movimiento de la contradicción, es una dialéctica de la esencia vacía y de lo abstracto que detiene el movimiento. Para Deleuze, la vida del espíritu es un falso

componer un filme en vistas a enfrentar directamente el falso movimiento del concepto abstracto. Carri advierte, nos parece, que la lógica de la negatividad trabaja de tal modo que una crítica frontal siempre puede hacer contrato con aquello respecto de lo cual se enfrenta críticamente. No podría, por tanto, limitarse a la figura de la representación abstracta.

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

movimiento que yergue *una relación abstracta entre lo particular y el concepto en general* de modo que Hegel nombra (hace falta que alguien haga el papel de traidor, dice Deleuze) la práctica de resentimiento y de mala conciencia que mortifica, mutila, e inculpa la inmanencia de una vida, y que, al someterla a lo negativo, a la vez, alimentan la teología, el espiritualismo, la tecnocracia o la burocracia (Véase Deleuze, 2005, pp. 188-189). Considérese que en *Diferencia y repetición* aparecen Nietzsche y Kierkegaard para pensar el movimiento como repetición en contra del «falso movimiento», «movimiento lógico abstracto» (2022, p. 32). Más aun, en múltiples textos se trazan líneas desterritorialización según las cuales la puesta en escena de la función Hegel convoca, por contraparte, a nombres como Nietzsche, Kierkegaard, pero también a Bacon, Bergson, Riemann, Spinoza, Kafka, Kleist, entre otros, que denuncian «la dialéctica hegeliana como un movimiento abstracto». Por supuesto que sería necesario no reducir la singularidad de cada texto, de cada inscripción, de cada libro. Sin embargo, aquí no podríamos seguir aquí la inminencia declinada de cada uno de estos nombres. Nuestro interés radica en seguir la reconfiguración de la noción negativa y dialéctica del deseo y de la vida como como un cuestionamiento del «falso movimiento» o el «movimiento objetivo aparente» del idealismo. El propio Deleuze afirma, incluso, que *Mil Mesetas* tiene una ambición «resueltamente anti-hegeliana» (Deleuze, 2003: 278), pues «la multiplicidad va más allá de cualquier oposición, y rompe el movimiento dialéctico» (Deleuze & Guattari, 2004), de modo que parte la cuestión radica en desestabilizar esa «incurable insuficiencia de ser», esa «carencia-de-ser que es la vida» (Deleuze & Guattari, 1985).

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 mismos, los mismos trajes, los mismos hombres cargando una historia de fronteras y represión. Pienso en las científicas que desembarcaron acá en 1968, cómo serían sus cuerpos cuando llegaron aquí aquellas mujeres que ya desafiaban los paradigmas dominantes ejerciendo la ciencia como modo de vida. Somos las nietas, bisnietas, hijas y hermanas de aquellas que pusieron su arte y su cuerpo, su territorio y su paisaje como herejes antorchas a iluminar un nuevo cielo, somos las hijas del fuego. 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)

Desde el primer diálogo, mientras Agustina y Viole retozan en la cama, ya hay una serie de desplazamientos en cadena³⁹. Del imperfecto al pretérito, de la propuesta de salir a quedarse, de una

³⁹ El diálogo transcrito es como sigue: «- Te extrañaba / -¿«Abas»? ¡Te extrañé! / - ¿Me vas a corregir toda la vida? Qué insoportable que sos.... / - Mi amor / - Ajá / - Tengo hambre / - ¿Salimos? / -No, me da fiaca. ¿No tenés nada? / - A ver espera... no te quejes / - ¡Agustina!, un mes en el culo del mundo y no pudiste pensar ni en un chocolatín / - Un mes pensando en tu culo, en nuestro mundo y ningún chocolatín / - Igual estuvo bueno estar desconectada del mundo. Igual no era lo que yo me esperaba. No sé, yo me imaginaba todo blanco, pingüinos. y toda la tierra negra, estaba lleno de milicos la comida era horrible ..¿y acá? ¿hay algo nuevo? / - Uhm.. Mariano se separó / -¿En serio? / - appen allí ganó el título de fisicoculturismo y yo te extrañé como loca... y encontré unas piedras alucinantes para saltar al lago.. te puedes meter de 2 a 4 porque si no, te congelas... con traje y todo / - ¿Por qué me cuentas estas cosas que sabes que me dan miedo? / - Ay, si no, no tiene gracia / - Qué hinchapelotas / - ¿Quién es? / -Cómo voy a saber quién es.. / -Bueno, fijáte. Dale / - Mi vieja ... / -¿Qué quiere? / -Quiere vender el Torino de papá. No sabes lo que es ese auto. Lo vienen a ver desde Necochea... mi viejo una vez le curó el mal de ojo / -¿Al auto? / - Sí, ¿no te conté? / - No / - Me puso un plato con agua arriba del capot ..y empezaron a salir burbujas / - ¿Y eso es que el auto está ojeado? / -Ay nena, mucho cine coreano pero poca sabiduría popular vos, eh ... la mato a mi vieja si vende el auto, mi papá lo adoraba.

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 narrarte, previa a este primer diálogo, ya sugiere que vemos la película de la película. La doble marca no dejará de plegarse y desplegar. *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 herejía⁴⁰.

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

Che! Y si vamos a rescatarlo, y de paso conocés mi casa de allá / -Y a tu madre / -Ajá.. mi habitación está igual desde hace 20 años. / -¿Ah, sí? / -Puedes ver los posters con los que me pajeaba de adolescente / -¿Posters para masturbarse? / -mmmhú / - mmmhú / - ¿Como qué, por ejemplo? / - Como Diana, de «V. invasión extraterrestre» / - Me estás jodiendo / - Nada / - Diana, Diana me mata, diana me mata con ese traje todo ajustado y esas tetas alienígenas / - Bueno, mis tetas no serán alienígena pero... / - Son muy hermosas tus tetas, cállate / - Traje de neoprene tengo, eh. / - ¿Qué hizo mi pez este tiempo que estuvimos separadas? / - ¿Tu pez? Nada. [risas] ...soy muy buena / - Sos malísima / - ¿Y vos? ¿pensaste peli nueva? / - Sí.. porno / - ¿Posta?, náaaa / - Sí / - ¿En serio? / - Sí / - Sí bueno.. / - ¿Qué? ¿Te calienta? / - Ah.. puede ser. / - Muñeca / - Qué atrevida / - Viste.» (Albertina Carri, 2018)

⁴⁰ 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, p. 46).

de dos lenguas aparezcan implicadas en un mismo texto. ¿Cómo 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, p. 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 juego* 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 de fuego* de Gerardo de Nerval, presumiblemente la edición de 1944 de Emecé. Ligera y raudamente, se enfoca la primera página del acápite «Adriana». En tal apartado, un poco más adelante podemos encontrar, por ejemplo: «Dos jóvenes danzaban en corro

sobre la alfombra de hierba [...] El césped estaba cubierto de débiles vapores condensados que desplegaban sus albos copos sobre las puntas de las hierbas. Nosotros pensábamos encontrarnos en el paraíso» (Nerval, 1989). Ya aludíamos, por nuestra parte, a la lógica del césped, bajo la figura de la gramínea. No es casual que mientras se desarrolle el viaje hacia Necochea podamos ver gramíneas al borde del camino, pues aquí la grama crece en espiga. Anagramática de todo o que despliega sus copos sobre las puntas de las hierbas que son a la vez alfombra sobre la que se danza.

El texto, el filme, es grama. Carmen lee *Las hijas de fuego*, decíamos, y mientras Violeta y Agustina piden los tequilas, un tipo, o unos tipos, les gritan «¡tortilleras!» y luego las encaran: «tortilleras!... ¡tortillera! ... ¡pero qué carajo pasa acá!... ¡qué la mesa de los putos, las tortilleras! ... ¡qué pasa, eh!». Agustina se defiende, lo golpea. Carmen se une, y entre las tres, en pendencia (y «entramar», es también armar pendencia o riña), zurren al tipo y luego huyen. Una vez afuera, en una surte de breve alcohol, ríen y, ligeras, se besan. En la mañana siguiente, acostadas, desnudas, retozan en la habitación. Carmen, al medio. La cámara hace un breve *travelling* de derecha a izquierda, desde los extremos de los miembros inferiores a los hombros. Sigilosa, Carmen intenta levantarse mientras el sol entra por la ventana, y toca la superficie de los cuerpos. Se reincorpora, toma su ropa, y suena una sirena. La policía busca a Carmen, peleadora, luchadora profesional, por la riña de la noche anterior. Agustina baja y distrae a la policía, los burla. Dice que habrían sido unos «rubios» quienes comenzaron⁴¹. En traslación, cada una irá des-individualizándose, ahí 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,

⁴¹ Dice el personaje de Agustina:

No, oficial... que no... yo sé que hubo un lío en ese bar, pero nosotras estábamos en otro. Momento. yo estaba un poco alegre, mi novia recién llegaba de viaje, estábamos festejando cuando se armó este lío con esos tipos horribles en el bar, yo me defendí... apenas igual, y eso que tengo fuerza por mi actividad, pero mi novia es un tanto debilucha y se estaba casi por desmayar, y yo estaba con ella ...imagínese, pero escuché unos golpes. Parece ser que unos tipos, unos extranjeros, unos rubios que estaban tomando algo, practicaba defensa personal, eso es algo muy conocido, muy muy usual en Europa, de hecho, tuve la suerte de viajar bastante, siempre nadando, ¿no?... por ejemplo, en Alemania hay... pasa algo muy curioso... que es que todos practican aikido... es un arte marcial de defensa, ¿sabe? y parece que es una pavada, pero si no te cuidas te rompen un brazo... ya lo quiero ver sin un brazo oficial, ¿me sostiene un segundo por favor? así gano tiempo...» (Carri, 2018).

2014, p. 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, pp. 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 pedigüeño. ¿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)

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 voces⁴². Cada una, injertada, trasplantada. Cada una es otra. Tal, a la vez, las notas

⁴² 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 interrumpen 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 rizomático. El plano de inscripción fotosensible responde

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 chilla desde la pantalla, al cuerpo que es goce y no otra cosa y así volverme porno.

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, respunte, 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 chilla». Respecto del chillido, Anne Carson recuerda que Aristóteles dice que la voz

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).

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»⁴³. En *Reproducción de los animales*, se dice que «la mayoría de los jóvenes y las hembras tienen la voz aguda porque por su debilidad mueven poco aire», que los «animales castrados experimentan cambios de carácter femenino» y «emiten una voz similar a la de las hembras». En este caso, la fuerza muscular se relaja pues «los testículos están ligados a los conductos seminales, que vienen del vaso sanguíneo cuyo principio está en el corazón, junto a la parte que pone en movimiento la voz» de modo que al cambiar los conductos seminales o al extirparlos la tensión se afloja afeminándose la voz (Aristóteles, 1994, pp. 787b-788). En *Discursos, testimonios y cartas* de Esquines se llama a Demóstenes como «bátalo» por su falta de virilidad y depravación (Esquines, 2002, p. I, 131). Otras figuras son el «gruñido» de la Gorgona, cuyo nombre se deriva del sánscrito *-garg* que significa aullido gutural de un animal; las voces altamente agudas y horribles de las Furias que Esquilo en *Las Euménides* compara con aullidos de perros (Esquilo, p. 1982a)⁴⁴; la voz de Helena en la *Odisea* de Homero⁴⁵; el «balbuceo» de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo (1982b); el bullicio «estrepitoso» de Artemisa mientras va por el bosque según el himno a Afrodita de Homero (1978)⁴⁶; la mujer anciana de la leyenda eleusina, Yambe, quien chilla obscenidades y se levanta la falda por encima de la cabeza para mostrar sus genitales; el acechante gorjeo en la ninfa Eco (madre de Yambe en la leyenda ateniense), quien es descrita por Sófocles en *Filoctetes* como «la niña sin puerta en la

⁴³ «En cuanto a la voz, la grave e intensa indica valentía y la aguda y débil cobardía» (Pseudo-Aristóteles, 1997, p. 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.

⁴⁴ «Sí, gruñid. Y, mientras, ese hombre se va huyendo lejos de aquí. ¡Hay quien ayuda a sus amigos y enemigos míos! [...] En sueños persigues a la fiera y gritas como un perro sin abandonar nunca tu preocupación por la sangre vertida». (Esquilo, 1982, pp. 117-131 y ss)

⁴⁵ Menelao dirigiéndose a Helena: «[...] palpabas el hueco escondite y empezaste a llamar por su nombre a los héroes argivos imitando la voz de la esposa del uno y del otro» (Homero, 1993: Canto IV, 150).

⁴⁶ «Tres corazones hay, sin embargo, a los que [Afrodita] no puede persuadir ni engañar [...] Tampoco a la estrepitosa Artemis, la de las áureas saetas, la somete jamás al yugo del amor la risueña y el que participa del mayor honor» (Homero, 1978).

boca» (Sófocles, 1981, p. 433)⁴⁷. Mientras la tradición hace callar al cuerpo 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, p. 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 grenas⁴⁸, 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

⁴⁷ Anne Carson se refiere al adjetivo «ἀθυρόστομος» que puede traducirse como «sin puerta en la boca» o «sin puerta en los labios». Podría traducirse como «que no cierra la boca», «que no calla», no sin perder la alusión que recoge Carson a la «puerta», «θυρέων». Una expresión de tal índole, puede encontrarse en el verso 421 de Teognis de Mégara («πολλοῖς ἀνθρώπων γλώσση θύραι οὐκ ἐπίκεινται»). Considérese que Assela Alamillo vierte el pasaje de Sófocles referido por Carson como sigue: «Y el que no deja de hablar, el eco que se oye a lo lejos, responde a sus amargos lamentos» (Sófocles, 1981, pp. 433 y ss).

⁴⁸ 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).

Sofía y esto a Sofía al comienzo la desconcertó por completo, pero luego sintió 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 romántica⁴⁹.

⁴⁹ 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 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...» (p. 5). A través de esta revelación o desnaturalización, Said sostiene una crítica de las relaciones de poder, crítica que alcanza tanto a los dominios

Se hace asibilada (fricativa, 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 espasmo⁵⁰. Se tuerce de espasmo en espasmo. Así también Rosario y Sofía 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,

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.

⁵⁰ 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 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.

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 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. (Carri, 2018)

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 irrepitible. 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 sosegar, 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 anuncian un cuestionamiento de la «concepción idealista (dialéctica, nihilista) del deseo», de «la concepción clásica del deseo como carencia» (Deleuze & Guattari, 1985, p. 32). Esta concepción clásica del deseo como carencia es eminentemente dialéctica y, en cuanto tal, negativa⁵¹. Referimos al trabajo de Deleuze & Guattari, en la clave (abierta) de cierta noción de «deseo» cuya tesitura 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 le 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, pp. 137-505)⁵²–, el deseo no es carencia sino flujo donde

⁵¹ 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.

⁵² 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:

los cuerpos se de-subjetivan. La vida no depende de un estatuto trascendental, sino que es multiplicidad y devenir⁵³. 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 capitalista⁵⁴. De esta manera, la crítica de la dialéctica negativa implica un cuestionamiento de la organización política molar. Por

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, p. 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 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».

⁵³ Sobre la vida en el pensamiento de Gilles Deleuze, ver especialmente: Marrati, 2015; Villani, 2007; Stengers, 2007; Aubry, 2015; Zourabichvili, 2003, pp. 33-35, 84-88.

⁵⁴ Deleuze y Guattari mencionan que:

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 [...] (1985, p. 35)

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*: traumetisme 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 un 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 qué hacía 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, p. 387)⁵⁵

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 generación⁵⁶ y, así, flujo que, como las gramíneas carriceras, crecen por los lindes

⁵⁵ 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, pp. 33-35; 93-95; 182-184.

⁵⁶ 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 (1987), 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. ¿Ya ti cómo te parece? [...] ¿desearía alguien ser alto, si es alto, o fuerte, si es fuerte? [...] Por tanto, también éste y cualquier otro que sienta deseo, desea lo que no tiene a su disposición y no está presente, lo que no posee, lo que él no es y de lo que está falto. ¿No son éstas, más o menos, las cosas de las que hay deseo y amor? (Platón, 1988, p. 220b).

Más aún, quizá también en el *Banquete* podría encontrarse la crítica a esa concepción del deseo como carencia, en la posición de Diotima quien cuestiona la concepción del amor de Sócrates y define el amor –deseo– ya no por la falta, sino por la generación (206b). Cabría, acaso, intentar leer ahí el deseo como producción, es decir, y más allá del tañido del discurso de Diotima acerca de que el amor es deseo de felicidad (205d), hacer aparecer la potencia de la *generación* como otro nombre de la *producción*. La tradición del deseo como carencia o falta

del camino. Agustina, Viole, Carmen, Francisca, Flora, Rubí, Sofía están en traducción, salientes y solicitadas como voces recordadas y convertidas en otras voces. Cada una, orilla y labio, injertada, trasplantada, decíamos, induce «comunicaciones transversales, avisos transfinitos inscripciones polívocas y transcursivas» (Deleuze & Guattari, 1985, p. 48)⁵⁷. Todas se presentan y arrasan en cada coma, en cada letra, en cada salto de reglón. Ya citábamos de *Las hijas del fuego* que «el problema es como esos cuerpos se vuelven territorio y paisaje frente a la Cámara». En Carri, el desierto de cada cuerpo está poblado de intensidades, de multiplicidades. El cuerpo inorgánico no es cuerpo vacío, sino pueblo molecular. Cuatro escenas: en *Las hijas del fuego* expulsan al esposo del Flora del pueblo denominado «Rey muerto»⁵⁸; en la descripción de la 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*.

Referencias

Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.

es extensa, decíamos. También Aristóteles teoriza acerca del deseo, y distingue que «el apetito, los impulsos y la voluntad son tres clases de deseo» («Acerca del alma», 414b). Esta localización podría, a su vez, dar la posibilidad de pesquisar cierta fidelidad de Hegel respecto Aristóteles, que implicaría leer la cuestión del deseo hasta vincular la superación [*Aufhebung*] de lo individual en lo universal con el problema del *tóde ti* en Aristóteles. En adición, forzando un poco la lectura, se podrían leer los pasajes referidos a Platón en *Lógica del sentido* como una *Lógica de deseo*.

⁵⁷ Sobre la «Asimilación», como «esencial» a todo proceso «vital y espiritual», véase Malabou, 2013, pp.:112-119, 180-182, 184-185.

⁵⁸ Se dice en el diálogo: «- Éramos las mejores amigas de chicas, pero ella se hizo maestra rural y se fue a vivir al campo. Y se casó con un tipo horrible. / - ¿Se separó? / - No, ella es muy católica. Y como nunca pudo caer embarazada, el tipo la corre con eso. / - ¿Y por qué se queda? / - No lo pienses desde vos / - El tipo la tiene muy sometida, no la deja hacer nada y a ella le da culpa no haber cumplido ni con un hijo, está desesperada, la está volviendo loca / - Tenemos que sacarla de ahí / - No, hay que sacarlo a él del pueblo / - Que ella se quede con su escuela / - Habría que cagarlo a trompadas / - Claro para que después vuelva y la mate, no pensás para adelante / - Claro, la gran estrategia y ¿cómo hacemos para que se vaya y no vuelva? / -. ¿Como se llama el pueblo donde vive Flora? / - Rey muerto» (Carri, 2018).

- 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.
- Aubry, G. (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, R. (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),
- Bernard, C., Caetano, I., Capilla, E., Carri, A., Cramer, G., Di Tella, A., Nardini, F., Pereira, M., Piñeyro, M., Polaco, J., Postiglione, G., Spiner, F., Stagnaro, B., & Vicentico. (Directores). (2001). *Historias de Argentina en vivo* [Película documental]
- Bianchi, S. (2022). *La naturaleza en disputa. Phýsis y eros en el pensamiento antiguo*, trad. Valeria Campos, Mariana Wadsworth y Franchesca Rotger. Santiago: Huerders-PUCV.
- Bishop, E. (2008). *Poems, prose, and Letters*, New York: The Library of America.
- Blejmar, J. (2016). *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina* Liverpool: Palgrave Macmillan, 45-68.
- Butler, J. (2012). *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XIX*, trad. Elena Luján. Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso*, trad. Pablo Oyarzun. Santiago: Lom.
- Carri, A. (2007). *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: BAFICI.
- Carri, A. (2013). «Cuestión de imagen», *Cinemas d'Amérique latine*, 21, 30-41.
- Carri, A. (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, A. (2015). "Punto Impropio", en <https://parquedelamemoria.org.ar/operacion-fracaso-y-el-sonido-recobrado>
- Carri A. (2018). *Las hijas del fuego*. Film
- Carri, A. (2020), «¿Qué será del cine?», en *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, Número 9 / Diciembre 2020 / pp. 383-387.

- Carri, R. (2012). *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- Celan, P. (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, H. (2001). *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*. París: Galilée.
- Cixous, H. (2009). *El amor del lobo: y otros remordimientos*, trad. Manuel Serrat. Buenos Aires: Arena Libros.
- Crary, J. (1984). «Eclipse of the Spectacle», en Brian Wallis, (Ed.) *Art After Modernism: Rethinking, Representation*. Cambridge: The MIT Press.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990
- Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001
- Deguy, M. (1966). «Poésie et Connaissance», en *MLN*, Vol. 81, No. 3, French Issue (May, 1966), 255-269.
- Deleuze, G. (2003). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*, trad. Jos. Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2006a). *Conversaciones*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2006b). *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal. Barcelona. Anagrama.
- Deleuze, G. (2022). *Diferencia y repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Becaccece. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985) *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge. Valencia: Paidós, 1985.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1997). *Diálogos*. Trad. José Vázquez Pérez. Barcelona: Pretextos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Jospé Vázquez Pérez. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1972). *Marges – de la philosophie*. París: Minuit.
- Derrida, J. (1974). *Glas*. Galilée.
- Derrida, J. (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, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Derrida, J. (2000a). *Introducción a El origen de la geometría de Husserl*, trad. Diana Cohen. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (2000b). *El tocar. Jean Luc-Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (2001). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México D. F.: SXXI.
- Derrida, J. (2003). *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Madrid.
- Derrida, J. (2005). «"Hay que comer" o el cálculo del sujeto», trad., de Virginia Gallo y Noelia Billi, revisada por Mónica Cragolini *Confines*, n° 17, Buenos Aires.
- Derrida, J. (2007). *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (2010). *Seminario La bestia y el soberano, Vol I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (2015). *Clamor*. Madrid: La oficina.
- Derrida, J. (2017). *Psyché. Invenciones del otro*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Derrida, J. (2018a). *Limited inc*, trad. Javier Pavez. Santiago: Pólvora.
- Dufourmantelle, A. (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, E. (2020). *Anarchaeologies. Reading as Misreading*. Fordham University Press, New York: 2020.
- Granel, G. (1972). «L'ontologie marxiste de 1844 et la question de la 'coupure.'», en *Traditionis traditio* (Paris: Gallimard, 1972).
- Goethe, J-W. (1943). *Teoría de los colores*. Trad. Pablo Simón. Buenos Aires: Poseidón.
- Haudicourt, A. (1962). «Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui», *L'Homme*, T. 2, n° 1, 1962, 40-50.
- Hegel, G-W-F. (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: Grados.
- Kant, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Madrid: Alianza

- Kant, I. (2006). *Crítica de la facultad de Juzgar*, trad. Pablo Oyarzun. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kohan, M. (2004). «La apariencia celebrada», *Punto de Vista*, n° 78 (2004), 24-30.
- Man, P. (1983). *Blindness and Insight*, Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Laporte, R. (1990). «S'entendre-parler», *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 180, N° 2, pp. 239-246.
- Malabou, C. (2013). *El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica*. trad. Cristóbal Durán. Santiago: Palinodia.
- Mallarmé, S. (1914). *Poésies, Édition complète contenant plusieurs poèmes inédits et un portrait*. París: Éditions de l Nouvelle Revue Française.
- Mallarmé, S. (1877). *Les mots anglais : petite philologie à l'usage des classes et du monde*. Paris: Truchy, Leroy frères, successeurs.
- Marchant, P. (2009). *Sobre Árboles y madres*, Buenos Aires: La Cebra.
- Margel, S. (2006). «La métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique», *Rue Descartes*, 2006/2, n° 52, pp. 16-26.
- Marks, J. (1998). *Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity*, London: Pluto Press.
- Marrati, P. (2015). «La novedad de la vida», trad. Javier Pavez, *Nombres*, N° 30, Córdoba, 2015, 9-22
- Marx, K. (1980). *Manuscritos: Economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1980.
- Nerval, G. (1989). *Las hijas del fuego*, trad. Carmen de Burgos. Madrid: Biblioteca nueva.
- Nietzsche, F. (1972). *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sanchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*, trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta.
- Pseudo-Aristóteles (1997). *Fisiognomía*. Trad. Teresa Martínez Manzano. Madrid: Gredos.
- Pizarnik, A. (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, J. (2009). «Notes on the photographic image», *Radical Philosophy* 156 (Jul/Aug 2009), 8-15.
- Said, E-W (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sauvagnargues, A. (2009). *Deleuze L'empirisme transcendantal*. Paris: PUF

- Selimović, I. (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, I. (2007). «Penser la vie : le problème a changé», *Revue Internationale de philosophie*, 2007, n° 241, 323-335.
- Villani, A. (2007). «Gilles Deleuze ou la possibilité de vivre», *Revue Internationale de Philosophie*, 2007/3. pp. 301-322.
- Wagner, V. (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, L. (1994). *Observación sobre los colores*, trad, Alejandro Tomasini Bassols. México D. F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas-Paidós.
- Zourabichvili, F. (2003). *Le Vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses Edition-Mnrketing.