

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DESPOSESIÓN POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

LAURENCE MULLALY

AMÉLIE FLORENCHIE

N. 19/2022

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DESPOSESIÓN. POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Coord. Laurence Mullaly y Amélie Florenchie

- La irresistible rebeldía del goce** 5-15
Laurence Mullaly y Amélie Florenchie
- Tan puerca y tan serena. Pedagogías cuir, performance postporno y nombre (im)propio** 17-24
val flores
- Afectos explícitos: examinando la dimensión afectiva de las experiencias postpornográficas en Argentina (2011-2018)** 25-46
Laura Milano
- “Que nos deduelvan la belleza”: propuestas postpornográficas de María Cañas** 47-69
Marta Álvarez
- Periferiando el “Norte” pospornero: sudakas tejiendo sexualidades disidentes en París** 71-80
Carolina Maldonado Franco, Fedra Alexis Gutierrez, Carlota Guerra
- Screening sex. Agencia y pornografía en las obras de Albertina Carri** 81-113
Michèle Soriano
- Las hijas del fuego (2018) de Albertina Carri: utopía pornopolítica** 115-128
Laurence Mullaly
- ¿Porno o postporno? Una propuesta de lectura de la Enciclopedia del amor en tiempos del porno, de Josefa Ruiz-Tagle y Lucía Egaña Rojas** 129-148
Gabriela Cordone y Marie-Pierre Rosier
- Devenir chienne. Entrevista a lxs traductorxs de Devenir perra al francés** 149-162
Amélie Florenchie, Diane Moquet y Camille Masy
- Pedagogía cuir, performance post-pornográficas e interferencias: “Jugaron a probar” de val flores y Fernanda Guaglianone** 163-185
Thérèse Courau

Postpornografía. La revolución de la periferia y sus aristas

187-216

Susana Vellarino Albuera

Vintage postporn o postporn 1.0 (podcast)

Audio

Rachele Borghi, Emilie Viney, Slavina Pérez

Imagen de portada: *Mujer tierra*, de Silvana Gallinoti, utilizada con autorización expresa de su autora, a quien agradecemos su colaboración y participación desinteresada.

LAS HIJAS DEL FUEGO (2018) DE ALBERTINA CARRI: UTOPIA PORNOPOLÍTICA

Albertina Carri's *Daughters of fire* (2018): Pornopolitical utopia

LAURENCE MULLALY

Université Bordeaux-Montaigne (Francia)

lmullaly99@gmail.com

Recibido: 7 de septiembre de 2021

Aceptado: 15 de febrero de 2022

<http://orcid.org/0000-0001-7262-2763>

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.21500>

N. 19 (2022): 115-128. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este trabajo indaga en la propuesta artística-activista de la cineasta argentina Albertina Carri en *Las hijas del fuego* (2018), que ganó el premio a la Mejor Película de la Competencia Argentina en la vigésima Edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente –BAFICI. *Las hijas del fuego* es una road movie pornográfico-feminista original donde se plantea un nuevo régimen de autoría y de creatividad emancipadora. Este proyecto se inserta dentro de la ya larga trayectoria de Albertina Carri y puede contemplarse como un manifiesto del goce, un modo de hacer cine desde un saber situado y con placer.

PALABRAS CLAVE: posporno, cine, Albertina Carri, transfeminismo, sexualidad.

ABSTRACT: This paper investigates the artistic-activist proposal of the Argentine filmmaker Albertina Carri in *Las hijas del fuego* (2018), which won the award for Best Film in the Argentine Competition at the twentieth edition of the Buenos Aires International Independent Film Festival –BAFICI. *Las hijas del fuego* is an original feminist pornographic road movie where a new regime of authorship and emancipatory creativity is proposed. This project is part of Albertina Carri's long career and can be seen as a manifesto of enjoyment, a way of making films from a situated knowledge and with pleasure.

KEYWORDS: postporn, cinema, Albertina Carri, transfeminism, sexuality.

INTRODUCCIÓN: EL CINE DE LOS CUERPOS INSURRECTOS

Albertina Carri (1973) se ha convertido en una figura imprescindible del cine por cuestionar las categorías artísticas y políticas y subvertir los discursos audiovisuales hegemónicos. Como directora y productora realizó numerosos cortometrajes, telefilms, series de televisión, videoinstalaciones, performances y seis largometrajes: *No quiero volver a casa* (2001), *Los Rubios* (2003), *Géminis* (2005), *La rabia* (2008), *Cuatreros* (2017) y *Las hijas del fuego* (2018). Multipremiada en numerosos festivales internacionales, su obra ha sido objeto de retrospectivas en España, Chile, Polonia, EEUU y Francia. Hija del sociólogo Roberto Carri y de la licenciada en letras Ana María Caruso, militantes políticxs de Montoneros, ambos desaparecidxs por la dictadura cívico-militar que pretendió “reorganizar” la nación entre 1976 y 1983, Albertina Carri fue testiga de su secuestro con tan solo tres años, el 24 de febrero de 1977. En varias obras suyas, que se pueden considerar como ensayos híbridos (*Los rubios*, 2003, la serie *23 pares, la sangre habla*, 2012, *Operación fracaso y el sonido recobrado*, 2015, *Cuatreros*, 2016), explora las formas de la memoria, la imposibilidad de encontrar una verdad capaz de sanar el dolor íntimo y colectivo y, a la vez, la necesidad de seguir cuestionando los límites del lenguaje para desentrañar las huellas que dejó en el cuerpo-nación la violencia de estado.

Desde su presente de mujer cineasta, feminista, lesbiana, sudaca, y un largo etc. de etiquetas que al final no sirven para cernir su trabajo, y desde una postura radical y exigente que incomoda y desplaza, Albertina Carri hizo suyo el “gesto desafiante” de sus padres para combatir lo que ella considera el exceso de normalidad. A veinte años de su primera película, sigue considerando el cine como un arma de acción y de desintoxicación, una herramienta de cambio cultural, capaz de “reelaborarnos como cuerpos parlantes, como ciudadanos visibles” (Carri, 2014: 249).

En el prefacio del *Manifiesto contra sexual, Prácticas subversivas de identidad sexual*, Marie-Hélène-Sam Bourcier subrayaba el aporte de Paul B. Preciado con respecto al cuerpo considerado “como espacio de construcción bio-política, como lugar de opresión, pero también como lugar de resistencia” (Preciado, 2002: 12). Esta postura encuentra un eco en la obra de la cineasta argentina Albertina Carri que lleva más de veinte años creando un marco de resistencia discursiva, haciendo cine desde un saber situado que apuesta por una desterritorialización de los cuerpos. El presente trabajo propone centrarse en su película *Las hijas del fuego* (2018), una *road movie* porno-lesbo-feminista original que propone un nuevo régimen de autoría y de creatividad. Es una apuesta política y artística que

[B]usca transformar el orden actual de las cosas desafiando las representaciones de la pornografía comercial como parte del dispositivo de sexua-

lidad que funciona como reproductor de la diferencia sexual, la heterosexualidad obligatoria y que actúa como regla con la que se mide qué es y qué no es “sexo”. (Milano, 2017:486)

DESCOLONIZAR LOS “MODOS DE HACER CINE”

La película, cuyo título viene prestado de una colección de ocho novelas cortas de Gérard de Nerval publicadas en 1854¹, abrió la selección nacional de la vigésima edición del BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires) y resultó ganadora al Mejor Largometraje de Ficción de la Competencia Internacional. El jurado de la Competencia Internacional de Largometrajes de Ficción justificó así la decisión de darle el galardón:

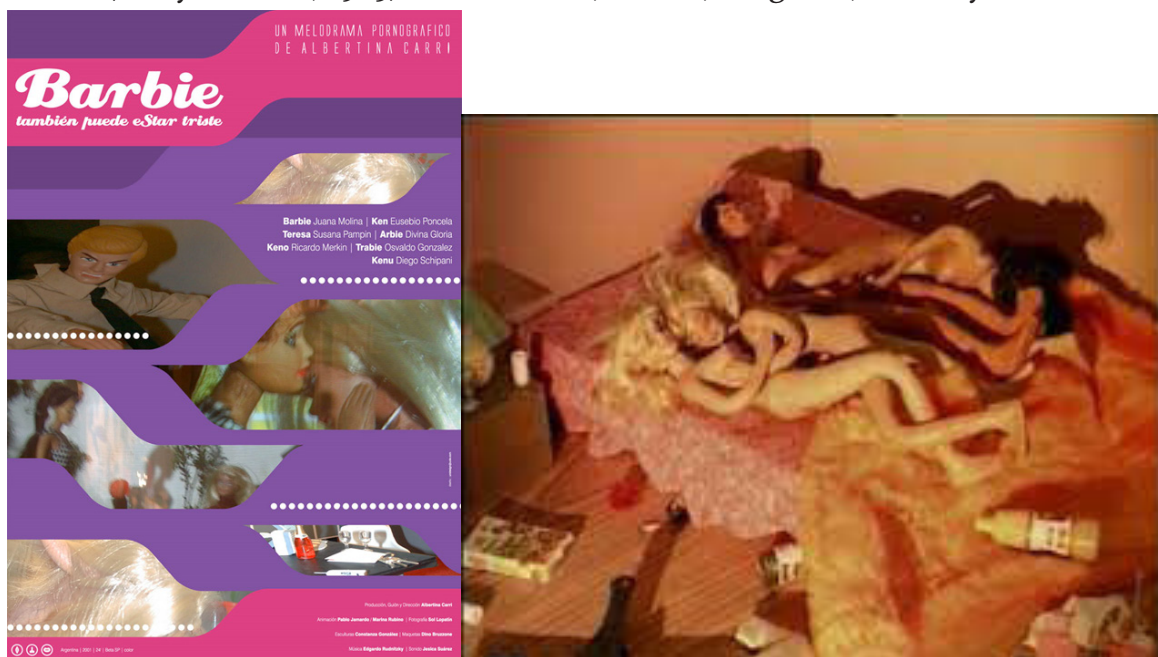
Por ser un proyecto autogestionado en su totalidad por mujeres y auténticamente independiente en varios sentidos, *Las hijas del fuego* es una película que asume con coraje y con placer la decisión de atacar la mirada hegemónica heteronormativa. Su valor subversivo y anti-patriarcal se extiende también al campo del cine, en tanto cuestiona las narrativas convencionales, ya sean las del cine de ficción o las del porno, al que también pone en crisis, al descubrir una variedad de cuerpos sumamente necesaria dentro de una sociedad donde la diversidad es vista como algo peligroso. (Ranzani, 2019)

Las hijas del fuego es una película inclasificable porque combina varios dispositivos enunciativos. Es a la vez un “Manifiesto libertario de las luchas de género; [un] diario íntimo abierto al público; [un] ensayo sociológico; [un] ejercicio gozoso de la puesta en escena que esta vez tiene el subrayado explícito del cine porno” (Cinelli, 2018). *Las hijas del fuego* desafían los límites del saber y del ser. A inicios de la película, mientras asistimos en cámara lenta al desembarque del barco de Violeta (Carolina Alaminó Barthaburu), escuchamos una voz –que resultará ser la de la narradora cineasta, *alter ego* de la propia Carri– que menciona un acontecimiento histórico para la historia de la ciencia. En 1968, desembarcaron las cuatro primeras científicas argentinas en realizar trabajo de campo en la Antártida. Coincidiendo el estreno de la película con la conmemoración del 50 aniversario de la campaña, esta se abre con un homenaje a las mujeres pioneras, a sus hermanas e hijas, que, en todos los ámbitos de la vida, se atrevieron a salirse de los caminos trazados por el heteropatriarcado, en la ciencia como en el amor, el sexo, o sea

¹ Los relatos llevan casi todos un nombre de mujer, hablan de amor y del tiempo perdido, y combinan género epistolar, prosa poética y humorística, ensayo y teatro, para dar una forma al fracaso y la locura de sus protagonistas perdidos.

en todas las pautas de la vida. Cuenta la historia de unas mujeres que emprenden un recorrido desde la mítica Tierra de Fuego, desde Ushuaia, hacia el norte, se reencuentran, se descubren, se agregan y se animan a vivir juntas cosas que tal vez no hubieran podido realizar solas pero que ahora sí se atreven a experimentar. La liberación singular de cada una induce en las demás partícipes un movimiento de liberación y disfrute imparable y contagioso.

La película reconfigura el panorama de los cuerpos insurrectos, desplazando el concepto de inclusión que se remite a una postura normativa desde la cual se integra al otro, a la otra – es decir al y a la “no” hombre, “no” blanco/a, “no” de clase media, “no” heterosexual, “no” joven, “no” delgado, “no...”. *Las hijas del fuego* realiza una desclasificación de los cuerpos y una celebración de la diversidad humana fuera de las categorías biopolíticas. Es entonces el último eslabón –hasta la fecha– de un trabajo iniciado con el cortometraje en *stop-motion*, *Barbie también puede eStar triste* (2002), una parodia de telenovela en clave porno *queer*, donde Carri manipuló los cuerpos de la muñeca más famosa y vendida del mundo occidental y de su novio Ken para subvertir *La mística de la feminidad* (Betty Friedan, 1963) heterosexual, blanca, burguesa, racista y sexista.



Carri recurrió al humor y a un mal gusto plenamente asumido para crear una extraña distancia que proporcionan tanto las muñecas intervenidas como las voces que hacen de Ken maltratador (Eusebio Poncela), Barbie desconsolada (Juana Molina) y Arbie, la *playmate* secretaria también violentada (Divina Gloria). Niña rica y triste, engañada y víctima de violencia de género, Barbie es consolada por Teresa, su empleada doméstica paraguaya de piel morena, que la lleva a su casa del suburbio donde se juntan con Tra-bie, Keno y Kenu, un carnicero, una travesti y su enamorado, para vivir un apasionado

poliamor. El corto es una fábula antimachista y una denuncia. “La pornografía muestra pija entrando en concha, concha en boca, boca en pija y sus mil variantes ya planteadas desde tiempos milenarios. Es decir que en el acto pornográfico no hay sujeto sino tan solo un objeto destinado a dar placer.” (Carri: 2002)

La postura de Carri es radical, en el sentido en que, en lugar de huir de la violencia sexual y de condenar la pornografía, se inscribe en una dinámica pro-sexo para pelear desde la sede misma del imaginario hétéropatriarcal. La pornografía es una “tecnología de género” (De Lauretis: 2007) que naturaliza, a fuerza de repetir los mismos guiones, unas prácticas (sumisión/agresión) desiguales que operan también a nivel de la raza y la clase. Para contradecir este imaginario psicosexual, Carri visibiliza, representa y subvierte las relaciones de género a través de una deconstrucción *queer/cuir sudaca* que promueve la agentividad de las personas heterodesignadas y dominadas en el cine porno. En su cine, los personajes vulnerados y vulnerables dejan de ser víctimas y se descubren seres deseantes.

Carri aprendió mucho de su experiencia de directora y programadora – junto con Diego Trerotola y Fernando Martín Peña – del Festival Internacional de Cine LGBTIQ “Asterisco”, un Festival de Cine sobre Diversidad Sexual, que, entre 2014 y 2016, en Buenos Aires, con el apoyo de la secretaría de Derechos Humanos del gobierno de Néstor Kirchner, celebró el encuentro de los géneros y las identidades.

Asterisco es una forma de incluir a la diversidad en el lenguaje, para evitar el masculino como genérico, ese signo que incluye a un nosotras y un nosotros. Unos usan el arroba, otros usan la x en esa última o y a nosotros nos parece el asterisco que es democrático, inclusivo y alegre también. Lo que también descubrimos es que gráficamente puede ser una personita que puede ir mutando en su identidad, cambiando de género. (Carri: 2014)

Con el cambio de gobierno (Mauricio Macri, 2015-2019), la despojaron de su cargo sin quitarle las ganas de seguir ofreciendo espacios de libertad y goce que ella considera un arma de contagio muy eficaz. Carri rompe con los mandatos, las jerarquías y los cánones binarios regidos por unas instancias hegemónicas excluyentes y discriminatorias, naturalizadas por los medios de comunicación y en particular los medios audiovisuales.

Ella retoma el hilo de las pioneras que a partir de los años setenta vivieron, pensaron y crearon nuevas representaciones de las mujeres disidentes, hasta entonces excluidas, incluso dentro de los movimientos feministas. Privilegia en sus películas protagonistas “abyectas”, monstruosas, anormales, a los ojos de la *heterosexualidad obligatoria* estudiada por Adrienne Rich (1980) en su ensayo *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, publicado dos años después de la conferencia que dio Monique Wittig en 1978: “*The straight mind*”, publicada ésta en 1992. La revisión y visibilización que opera Rich

de la coercición naturalizada por *El pensamiento heterosexual* dialogaba con la perspectiva radical materialista del feminismo lésbico de Wittig. Ambas consideraron necesaria la de(con)strucción de un régimen político que oprimía e imposibilitaba la expresión del deseo lésbico, algo que ya estaban haciendo, desde otras prácticas, militantes y artistas. Entre ellas se encontraban cineastas como la norteamericana Barbara Hammer (1939-2019) y la belga francesa Chantal Akerman (1950-2015). En 1974, a pocos meses, una estrenó *Dyketactics*, un cortometraje de cuatro minutos que inició una riquísima exploración política y estética del deseo lésbico² y la otra estrenó su primer largometraje, *Je, tu, il, elle*, también en clave autobiográfica y experimental. Cuarenta años después, Carri sigue pugnando por una superación de las categorías de sexo, género, raza, etnia, sexualidad, religión y busca articular otra lengua: “la lengua excéntrica de la lesbiana se apropia del vacío adjudicado al desierto y lo puebla de afecto, de complicidades, de nuevos pactos de familiaridad” (Pascual, 2020). Desnaturaliza la normalidad al promover opciones inéditas o poco vistas tanto en el cine *mainstream* como en el cine porno *mainstream* donde imperan unos modelos muy reducidos destinados a satisfacer una mirada masculina generada, fomentada y culturalmente institucionalizada y valorada por el heterocispatriarcado. Juega con los códigos y subvierte los estereotipos y los guiones sexuales relacionados con la visión idealizada de la masculinidad.

EL HACER COLABORATIVO

La realización de la película se basa en un acuerdo entre los participantes que, a pesar de las limitaciones económicas, encontraron una manera de empoderamiento mutuo y una libertad formal que desborda los géneros. Albertina Carri celebra en *Las hijas del fuego* los vínculos que mantiene con sus “familiares”. Reaparecen Érica Rivas, Cristina Banegas, Javier Lorenzo y Sofia Gala Postiglione, reconocidas actrices y actor que participaron en otros proyectos, así como colaboradoras de toda la vida, y aparecen nuevas caras y cuerpos: las de Disturbia Rocío, Mijal Katzowicz, Violeta Valiente, Rana Rzoncinsky, Canela M., Ivanna Colonna Olsen, Andrés Ciavaglia, Mijal Katzowicz, Carla Morales Ríos y Mar Morales. El equipo técnico y la producción son exclusivamente transfeministas. El sonido va a cargo de Mercedes Gaviria, la edición de Florencia Tissera, la dirección de arte de Flora Caligiuri, la productora de Eugenia Campos Guevara, y la producción ejecutiva de Eugenia Campos Guevara, Violeta Uman y Agustina Llambi Campbell. Conformada por una mayoría de mujeres en el elenco, la dirección, el guion, el casting, el sonido, la

² La primera retrospectiva española de la obra de Barbara Hammer tuvo lugar en 2020 en La Virreina Centre de la Imatge. A pocos meses de su muerte, *Sisters!* recorrió los cincuenta años de trayectoria de esa voz tan influyente del cine experimental y activista estadounidense.

fotografía y la producción, la realización de película es una declaración de autonomía e independencia antipatriarcal y anticapitalista, así como una valoración de la agentividad de las transmujeres. La lógica colaborativa se expresa a lo largo del proceso creativo: todas las personas que integraron el equipo técnico junto con las que actuaron delante de la cámara aportaron algo a la escritura del guion de Carri que se propuso realizar “un posible porno lésbico”, en clave de cuento de hadas *cuir* sudaca³.

Las memorias *cuir*, representan una suerte de desfamiliarización del término *queer*, pero también una desautomatización de la mirada lectora/espectadora y registran la inflexión geopolítica hacia el Sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial, y/o fascista. Así, el desplazamiento del *queer* al *cuir* refiere a un locus de enunciación con inflexión decolonial, anti heteropatriarcal y anti-racista, tanto lúdica como crítica. (Villaplana Ruiz, Valencia, Lozano y Gutiérrez Magallanes, 2018)

Carri quiso abandonar el lugar de autoría, y el poder de quien manda a sus actores y actrices para crear una aventura sin jerarquía, una convivencia entre seres singulares. El presupuesto no daba para meses de rodaje sino para unas cuantas semanas, pero dedicó varios meses para planificar el rodaje y preparar a las actrices, creando un espacio propicio y seguro: “como es una película militante participamos todas poniendo todo lo que teníamos, desde la casa, nuestros autos, nuestro trabajo, nuestro tiempo, nuestra vocación, nuestro saber, el poco capital que nos sobraba, la poca plusvalía que cada una tenía de sus trabajos” (Aguila, 2019). La lista de nombres que abre la película reivindica ese quehacer colectivo.

Es una lista donde aparecemos todas como productoras de la película. Por eso la gran lista sábana, que me encanta, porque es una declaración política. Son todos esos nombres, sin jerarquías, sin cargos. Somos todas esas haciendo esto. La película se financió con fondos privados en colaboración con personas que aparecen en la película y, luego, con colaboraciones en trabajo. Nadie cobró por esta película lo que se cobra por hacer una

³ “En el campo de la cultura queer/cuir, memoria material y agencia respondería a una práctica política, cultural y social que irrumpe las formas dominantes de género, sexo, raza, identidad y autoridad mediante la producción de la ruptura del sentido social heteronormativo según Monique Wittig (1980), de la heterosexualidad obligatoria a la que se refería Adrienne Rich (1980) como proceso de re-significación colectivo. Memoria material y agencia cultural queer/cuir, sexualidad y subjetividad actúan como parte del proceso de subversión de la normatividad. Butler (1990), Bersani (1987), Cathu (1996), Sedgwick (1990), Haritaworn (2014), Valencia (2015), Lozano (2015) y Villaplana (2017) conciben la performatividad como agencia cultural queer/cuir para subvertir experiencias de violencia simbólica y real, y trauma relativas precisamente a la construcción material de la memoria queer/cuir.” (Villaplana Ruiz, Valencia, Lozano y Gutiérrez Magallanes, 2017: 9).

película. Yo menos que nadie. Por eso todas somos productoras y somos parte de la producción. Somos un colectivo. (Lencina, 2018)

Cada una puso el cuerpo, literalmente, para producir imágenes que den un espacio central a la complicidad y a la ternura, a la excitación y al goce femenino, y que celebren el deseo lésbico, corriéndose de las múltiples opresiones que hacen sufrir los cuerpos y las cuerpas y que los medias hegemónicos naturalizaron y siguen representando como unos espectáculos.

El viaje en camioneta simboliza este hacer colectivo y la co-construcción, y a la vez subvierte la lógica de la *road movie*, un (sub)género exclusivamente masculino y emblemático de la civilización norteamericana –con novelas como *On the road* de Jack Kerouac (1957) y películas como *Easy Rider*, de Dennis Hopper (1969)–, donde se reafirma que la carretera, como el espacio público, les pertenece a los varones. Hay una dimensión paródica cuando las chicas miman el “control técnico” de sus vehículos, pero también una posible relación con la complicidad de *Thelma y Louise*, de Ridley Scott, que abrió nuevas opciones al otorgarles protagonismo a dos mujeres. Cabe recordar que la película sufrió ataques cuando se estrenó en 1991, porque los personajes masculinos no salían bien parados. A diferencia de Geena Davis y Susan Sarandon, que se escapaban de su “condición de mujer” pero terminaban suicidándose, Carri ofrece a sus protagonistas nuevos horizontes: no huyen, no sufren, no tienen líder ni destino ni fin, y la idea que origina el viaje –el deseo de Agustina de recuperar el coche mítico de su padre– no es una meta que se impone al grupo que tampoco sufre ninguna forma de sacrificio. Al contrario, los desvíos son oportunidades y no existe el sueño de una tierra prometida o de un retorno a un territorio perdido; solo se guían por el deseo de disfrutar de una experiencia colectiva que celebra la singularidad de cada *hija del fuego*.

El relato se convierte en una trama hilvanada a medida se hace el viaje, una trama que incluye las apariciones de la voz en off de Violeta sin que eso suponga una ruptura diegética. Sus comentarios y divagaciones poético-políticas nos dan acceso al mundo interno del personaje de la cineasta y brotan como un subtexto, alejado de la omnisciencia y de su función descriptiva. Complejizan la enunciación puesto que se suma la subjetividad de la propia Carri cuyo pensamiento reflexivo fluye y enriquece el flujo de imágenes y sonidos, haciendo de ella una partícipe más. En efecto, la voz en off juxtadiegetica demultiplica las fuentes discursivas y crea una complicidad con el público a quien la cineasta cuenta el proceso de creación como si fuéramos escuchando su diario.

La primera ocurrencia de la voz en off de Violeta arremete contra el patriarcado al denunciar el papel de los militares y del clero en la historia de violencia de la Argentina. Constata la permanencia de estas instituciones que “aunque el tiempo parezca modificarlo todo, no cambian nada”, “dejan marcas indelebles por siempre” y “cargan una his-

toria de fronteras y represión”. La larga escena de sexo en una iglesia donde hacen gozar a Francisca suena entonces a revancha contra la domesticación de los cuerpos femeninos –así como de los cuerpos “otros”: indios, negros, salvajes, migrantes, infantiles– considerados como “el no-ser” (Fanon, 1952) y que estuvieron domados, exterminados y explotados por una institución tanatopolítica que en la actualidad sigue administrando los cuerpos desde una visión utilitarista y competitiva neoliberal incorporada.

Los únicos cuerpos desechables aquí son los cuerpos masculinos apartados como los malos en un cuento. Hay un juego evidente que consiste en invertir el filtro misógino propio del cine en general y de la *road movie* en particular: los hombres solo aparecen en papeles secundarios, como fuerza contraria –cuando pretenden apropiarse de las mujeres–, como paréntesis placentero, o como diversión –el encuentro con los dos policías–. La presencia masculina es tratada como un obstáculo que saltan las chicas gracias a su solidaridad y sororidad lésbica, esa energía positiva que expresa la risa final, tras la derrota machista o el goce sexual. Es lo que pasa en la escena del bar donde Violeta y Agustina, que acaban de reencontrarse, se abrazan con efusión, suscitando la rabia de unos machos aburridos sentados a cierta distancia, pero molestos por el alegre erotismo del que se hallan excluidos. Empiezan a insultarlas y se arma una pelea a la cual participa una tercera chica que no conocían antes, y que estaba leyendo el libro de Nerval en la barra. Carmen, a pesar de ser muy flaca, les mete una paliza y, una vez a salvo, las tres se ríen, se besan y terminan follando. Más tarde, se reúnen con una amiga de la monja, una maestra y esposa infeliz interpretada por Érica Rivas, maltratada por su marido, interpretado por Javier Lorenzo – pareja adúltera y padre violento en *La Rabia*. Las chicas se juntan y le prestan apoyo y fuerza para sacar al machista, sexista, homófobo y racista de la casa donde oprimía a “su” mujer. Igual que en el primer encuentro, el “malo” termina mal y ganan las chicas que además se empoderan mutuamente. Al contrario del cortometraje de Lucrecia Martel (1995, *Rey muerto*), es él y no ella quien se tiene que ir, repitiéndose el esquema emancipador (las mujeres juntas sí pueden), lo cual establece un guion alternativo que se puede considerar como un cuento de hadas postpatriarcal. Queda expulsado de su paraíso y despojado de lo que, por *El contrato sexual* (Carol Pate-man, 1988), consideraba sus bienes inalienables: casa, mujer y cuidado.

UNA MIRADA DESDE AQUÍ AHORA

El valor de la película tiene que ver con la posibilidad que nos brinda de enfrentarnos con combinaciones e imbricaciones poco vistas, si no inéditas, que a su vez crean nuevas conexiones entre sentidos y sensaciones, que alteran las memorias audiovisuales y complejizan la percepción; y eso se debe a la sensibilidad de la cineasta y a su obsesión por el cómo, por la forma a partir de la cual opera este encuentro con los espectadores.

Escena 1: Carmen camina por las inmediaciones de un lago. El lago se muestra brillante y la superficie es como un cuerpo inmaculado. La cámara se eleva y el paisaje se devela erótico, sexual, salvaje y tierno. El paisaje se vuelve un animal herido según los ojos de quien lo devoran. [...] un aire común que nos hace pueblo.

Esas notas de rodaje que Violeta comparte, gracias a la voz en off, mientras va conduciendo la camioneta en la que ya van seis chicas, ilustran la mezcla de registros interactuando. Con una marca irreverente, amplía el territorio de lo sensible al combinar la energía erótica con la energía de la gravedad, pero también de la ternura, del juego y la ironía, en sus reflexiones políticas a la vez situadas y universales. Los registros de la película no parecen obedecer a una lógica externa de orden narrativo sino más bien a un ritmo vital íntimo cuya pulsación revela un territorio utópico habitable. Las notas constituyen un meta discurso y una plusvalía que afirma también la posibilidad de tomar el relevo, como ella lo hizo, de las pioneras cineastas que militaron para existir en la pantalla, y la necesidad de multiplicar las fantasías para naturalizarlas y así difundir la convicción que lo real existe a través de nuestros sueños e imaginación.

La cineasta explicó en una entrevista⁴ que el proyecto de filmar un porno sucedió en un buen momento, lo cual resulta muy paradójico dado el contexto político de recorte del gobierno de Mauricio Macri, presidente de la Nación entre el 10 de diciembre de 2015 y el 10 de diciembre de 2019. Destacaré dos ejemplos que atañen a la libertad de expresión y a los derechos humanos. En diciembre de 2019, el nuevo Presidente ordenó a través de un “Decreto de Necesidad y Urgencia” la disolución de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) –un instituto creado durante el mandato de Cristina Kirchner para velar por la aplicación de la Ley de Medios–, así como de la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (AFTIC), que garantizaba el acceso a las telecomunicaciones de todos y en todo el país. Con esas medidas sin concertaciones, la Ley de Medios, cuyo fin era regular las telecomunicaciones y los medios audiovisuales de Argentina, quedaba bajo el poder de los grandes conglomerados mediáticos, entre ellos del Grupo Clarín. Ese control conllevaba consecuencias de corto, medio y largo plazo para el ejercicio del derecho a la comunicación. Otros recortes afectaron los programas destinados a atender las desigualdades sociales y aplicar la Ley de Educación Sexual Integral (LESI).

Ahora bien, si se mira desde el lado de los movimientos feministas se puede considerar que sí fue un momento idóneo puesto que, desde los Encuentros Nacionales de

4 Albertina Carri presentó su película *Las hijas del fuego* en el marco del 9º Festival REC de cine de las Universidades Públicas donde fue entrevistada por su programadora, Noelia Mercado, en octubre de 2018.

Mujeres y la Campaña por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, estos sumaron fuerza y lograron unirse para la convocatoria del 3 de junio de 2015 contra los feminicidios y la violencia de géneros. *Ni Una Menos* logró hacer confluir colectivos de mujeres y de la diversidad, organizaciones sindicales, políticas y estudiantiles y defensores de DD.HH. (Vollenweider, 2018). La estrategia de comunicación en las redes sociales y el ciberespacio, que posibilitaron profesionales y figuras públicas, visibilizó el activismo transfeminista de una ciudadanía que supo globalizar las luchas y resistencias. Unos años después, el debate sobre la legalización del aborto en el Congreso se hizo público gracias a la poderosa “marea verde”, con una presencia masiva de adolescentes y jóvenes, que se manifestó en favor del derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo. En agosto de 2018, el Senado argentino rechazó el proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, pero no pudo con la masividad heterogénea y las muchísimas acciones de organización social que suscitaron los feminismos, la diversidad y las disidencias sexuales y corporales. El proyecto fue presentado de nuevo por el presidente peronista Alberto Fernández del Frente de Todos y fue aprobado en las Cámaras de Diputados y de Senadores y en el Congreso en diciembre de 2020, llevando a la promulgación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo el 14 de enero de 2021. La película participó a su manera de esta movilización política y se puede considerar como una de estas muchas acciones de reorganización social.

Las hijas del fuego es el resultado de unas circunstancias: lo que no fue posible cuando Carri dirigió sus primeras incursiones pornográficas, *Barbie* y *Pets* (respectivamente un corto de animación en *stop motion* y un corto de *found footage*), esta vez se hizo posible por el contexto político y de militancia. Las mujeres que aparecen en la película son de carne y hueso, militantes de la diversidad sexual, de los derechos de las mujeres y de los vínculos afectivos. Violeta es interpretada por Carolina Alamino Barthaburu, (abogada feminista que trabaja en el ámbito de los DDHH, especialmente de los derechos sexuales y reproductivos, violencia de género y derechos sociales) y forma pareja con Agustina (Mijal Katzowicz, actriz, bailarina, directora, productora y docente). Se unen en la película con Rocío Zuviría (actriz y militante feminista lesbiana) que conocían, en la vida real, del activismo feminista lésbico, pero también a “la monja” (Disturbia Rocío) y demás chicas, reconfigurando y ampliando en la pantalla sus relaciones y experiencias sexoafectivas. Varias intérpretes participaron o se conocieron en el colectivo interdisciplinario de estudios en el área de antropología y sexualidad *Antroposex* que, desde el año 2008, organiza seminarios de lectura, presentaciones colectivas e individuales en eventos científicos, producción de textos académicos, actividades conjuntas con otros equipos y organizaciones, así como dictados de seminarios de grado en la carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es de señalar que el

equipo *Antroposex* ha tenido dos Proyectos de Reconocimiento Institucional (PRI) por la misma facultad que articula y activa con organizaciones sexodisidentes⁵. Esta potencia facilita la creación de vínculos auténticos y, en función de la disponibilidad de cada una, la posibilidad de tejer las ramas de una historia poliamorosa donde las escenas pornográficas ocupan una parte muy significativa.



Las hijas del fuego, Albertina Carri, 2018

El reto de cuidar a sus actrices, que para muchas vivieron esta experiencia de ser filmadas desnudas y teniendo sexo entre sí por primera vez, era central. Carri explicó que es su película más clásica puesto que su objetivo era utilizar las herramientas del enemigo –Audre Lorde en otra circunstancia habló de las herramientas del amo– para suscitar empatía entre los espectadores. La puesta en cuadro respondía al objetivo de ofrecer cierta comodidad al público a la hora de descubrir unas cuerpos poco o casi jamás representadas en la pantalla de esta manera. El viaje colectivo en la camioneta se convierte entonces en una metáfora de esta utopía que tras un rodaje breve e intenso tardó en editarse casi el tiempo de una gestación.

⁵ Argentina: [La marea verde conquista el derecho al aborto](#). Dossier, Diana Maffía Claudia Korol Alejandra Ciriza Bárbara Ester Camila Vollenweider 16/06/2018.

MI CONCHA ES UNA CREACIÓN ARTÍSTICA⁶

Frente al prohibicionismo y al abolicionismo, el posporno, o porno feminista, o antiporno, o pornoterrorismo, pretende que “[M]i vida, mi cuerpo, mi forma de follar, no se arrodill[e]n ante el sistema patriarcal”⁷. Carri se inserta en una genealogía plural, fragmentada y clandestina de artistas que desafían la pornografía en tanto que género patriarcal por excelencia, que no solo viene producido por y para el goce masculino, sino también que opera como *mass media*, es decir imponiéndonos normas físicas y deseos. Para contar una historia con sexo, Carri hilvana historias y registra cuerpos, sensaciones, emociones y vínculos tal vez por primera vez en el cine argentino.

Las feministas visibilizaron la domesticación de los cuerpos que se opera a través de la cultura, como la herramienta predilecta del patriarcado, un *soft power* operante que ancla y naturaliza la violencia del sexo, como lo demuestra Michèle Soriano (2021)⁸. *Las hijas del fuego* busca desfamiliarizarnos de un porno *streaming* que funciona como pedagogía, disciplina y control sexual fomentado por unos guiones sexuales centrados en deseos, actitudes, discursos, emociones y placeres falocéntricos y heteronormativos que excluyen modelos sexuales alternativos no hegemónicos. En este sentido, Carri dialoga con la provocadora apuesta de Virginie Despentes que, en *Teoría King Kong*, incentivaba un cambio de paradigma:

Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infollables, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica, pero también para los hombres que no tienen ganas de proteger, para los que querrían hacerlo, pero no saben cómo, los que no son ambiciosos, ni competitivos, ni la tienen grande. Porque el ideal de la mujer blanca, seductora, que nos ponen delante de los ojos es posible incluso que no exista... (Despentes, 2006)

⁶ Retomo aquí el título del documental *Mi sexualidad es una creación artística* de Lucía Egaña Rojas, 2011, España, (dir.), 46 minutos.

⁷ Sin autor·a, *Del Postporno al activismo Feministapornopunk*. [Archivo T](#) es un contra-archivo político-artístico transfeminista del contexto español. Un proyecto interactivo online que relaciona el contenido propio de la investigación, la herramienta ontológica del archivo y los cuerpos que despliegan estas prácticas tecnológicas en el territorio.

⁸ En el artículo “Screening sex. Agencia y pornografía en las obras de Albertina Carri”, publicado en este mismo monográfico.

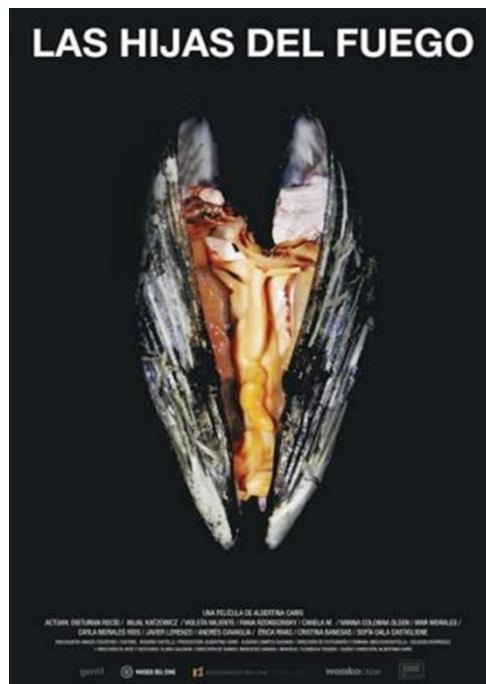


Las hijas del fuego, Albertina Carri, 2018

Desde el cine, Carri replantea esta desconsideración y nos hace preguntarnos dónde están los cuerpos femeninos que no encajan con los estereotipos mercantiles de la belleza y qué pasa con los cuerpos y las identidades que no se ven. La ausencia de esas cuerpos señala lo que es la cultura, una cultura de los cuerpos erotizados, construidos como objetos de deseo y de goce de otros, una cultura de cuerpos que saturan las pantallas y en particular la *usina porno* (Milano, 2014) borrando hasta la posibilidad de pensarse y sentirse como sujetas de deseo.

Coincido con Michèle Soriano cuando subraya los efectos emancipadores producidos por el quehacer colectivo del posporno transfeminista *queer*, en particular el proceso de inversión al que da lugar (Soriano, 2017). Señala así como la autoridad, que conquistan juntas, y el derecho de poner en imágenes la diversidad de las experiencias vividas dentro del orden patriarcal contemporáneo, dan la vuelta al estigma social tal y como lo enfatizó Ervin Goffman (*Stigma*, 1963), al considerarlo como una relación que se establece entre un individuo y un grupo y que atañe a la identidad. Al crear nuevos circuitos de producción, creación y consumo audiovisual, nuevas representaciones heterogéneas y mutantes, se derroca la sujeción a este orden. Soriano afirma que se resignifica entonces la interpelación pornográfica “puta”, “tortillera” participando de la fábrica de una *agenticidad* feminista política, vulnerable y compleja, que deja de lado a los varones.

El cartel de la película resulta despistante por varios motivos que dependen de quién lo mira, desde dónde, con qué conocimiento y desde qué horizonte de expectativas (Gadamer /Jauss). No aparecen figuras humanas y centra la atención en un elemento único pero polisémico, aunque dista de proporcionar una información inmediatamente comprensible sobre el contenido de la película. El cartel invita a una libre interpretación a la vez que apela al archivo cultural “universal” de la feminidad y funciona desde el paratexto como señal de la resignificación del goce emprendida por Carri, sin exclusión y con humor.



Las hijas del fuego, Albertina Carri, 2018

¿Refiere el fondo negro de donde emerge el molusco al “continente negro”, término ideado por el psicoanálisis para reducir a las mujeres y su orgasmo, desplazando la ignorancia en estrategia epistemológica de dominación sobre la mitad de la humanidad convertida en objeto “inexplicable”? Encontramos una prolongación del “misterio de la mujer” en la prohibición histórica y la censura, vigente hasta ahora, en particular en las redes sociales, de la representación frontal del sexo femenino (*El origen del mundo* de Courbet, 1866). La fotografía de un mejillón, exponiendo entre sus valvas entreabiertas una masa visceral, músculos y varias capas unidas por el ligamento, fue una decisión radical a la hora de promover la película. *Las hijas del fuego* no es un documental sobre los moluscos marinos o de agua dulce que habitan en lagos, ríos, canales y corrientes en todo el mundo, pero el referente molusco sí se relaciona con “la concha”, término que se usa de forma sexista e insultante para referirse a la parte externa de los genitales femeninos⁹. Si seguimos por el camino de la des-asociación, que es una manera de desprenderse de un imaginario sedimentado, la imagen del cartel también puede leerse como una parodia de la alegórica *Venus saliendo del mar* (Botticelli, 1485) tapándose un seno y los genitales con una mano y su larguísima cabellera rubia. Al retomar el símbolo de la concha en la que descansa la diosa, Carri opera dos desplazamientos significativos: 1) saca al cuerpo de Venus del cuadro y lo reemplaza por un caracol en primer plano,

⁹ Encontramos un ejemplo de esta vuelta al insulto en Ecuador, La Concha Batukeada Lesbo Feminista, colectiva de mujeres que acompaña diversas luchas sociales se convoca al centro-norte de Quito para repasar y preparar las consignas por la resistencia.

2) descarta el símbolo de la fertilidad femenina y del amor para centrarse en la cáscara cuya semejanza a una vulva viene establecida por los críticos del arte desde el Renacimiento. Si bien en la teología cristiana, la resurrección exige la “muerte” o la superación del “ego” para dar paso a un humilde y auténtico yo, aquí, el renacer de una persona, su resurrección, se plantea desde el conocimiento de su cuerpo en su dimensión carnal, y de su placer como fuente de saber y de agentividad.

Desde una práctica artística historizada, Carri crea un dispositivo de acción política, lo cual tiene mucho que ver con las propuestas iniciadas a partir de finales de los 60 por cineastas y teóricas radicales empeñadas en deconstruir el género: aquí la desprogramación (del género) se vive en carne propia. *Las hijas del fuego* son las heroínas de un cuento capaz de satisfacer nuestro placer de lo narrado, teorizado desde una perspectiva feminista en los setentas por Mulvey en su famoso ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1975) y motivo de disputa hasta la fecha de hoy, gracias, entre otros, al aporte de la propia Mulvey (1995) y al de Teresa de Lauretis en *Alicia ya no: feminismo, semiótica, Cine* (1992). Es un relato donde las protagonistas son princesas-sirenas-brujas-hadas-duendes-elfas posmodernas que no coinciden con los formatos corporales y sexoafectivos hegemónicos, que no trabajan o pueden abandonar su empleo sin que eso tenga consecuencias dramáticas en sus condiciones materiales de existencia, y que ríen, lloran, gozan, aman y follan sin pensar en el mañana. Es un cuento –Carri habló con humor de un porno Disney– en el que la pandilla supera cada traba u obstáculo reforzando sus vínculos afectivos, y donde los malos que se encuentran en su camino la pasan mal, pierden y huyen, o sea desaparecen de la pantalla, diluyéndose en la nada como las brujas malas de los cuentos. A este juego con el legado cultural estudiado por de Lauretis se suman otros ingredientes que le dan una forma original a la *road movie* porno que Carri calificó también de odisea de chicas poliamorosas, acompañada por una voz en off que descolocó y hasta incomodó a ciertos espectadores.

Las hijas del fuego rompe con los cánones heteropatriarcales y capitalistas que desde el inicio del cine porno en los años 20 replican en imágenes los discursos de domesticación de la mujer ¹⁰ y la condena moral de los cuerpos disidentes –las lesbianas son malas mujeres violentas y asesinas que terminan en la cárcel o se suicidan o son asesinadas– con una historia de poliamor lésbico, una ficción con escenas de sexo explícito. Carri suelta las riendas del lenguaje cinematográfico y pone a prueba “una narración que se suelta, se pierde en representaciones, en discursos utópicos, en estados distópicos y que en definitiva se destruye a sí misma” (Cinelli, 2018). La cineasta reafirma su deseo de di-

¹⁰ Es algo que Carri ya había expuesto en *Barbie también puede estar triste*, sacando la conclusión de que “no sólo cosifica a las mujeres, también cosifica a los hombres, porque los hombres se vuelven solamente un falo” (Romero, 2019).

solver las fronteras genéricas y discursivas, de no cerrar su relato alcanzando certezas, y de sondear la forma que se puede dar a la representación de los cuerpos que “se vuelven paisaje ante la cámara”.

Filmar en Ushuaia participa de la ecología poético-política de la película que explora, igual que las pieles y las cuerpas, la singular voluptuosidad de un paisaje que el viaje va revelando.

Que lo erótico o lo gozoso no esté directamente y solamente relacionado a la relación sexual, sino también a otro tipo de encuentros, entre ellos visuales, intelectuales, también hay todo un juego con la palabra, la oralidad y con el pensamiento, porque la película también tiene bastante voz en off. (...) Entonces tomar otro territorio y habitarlo de otro modo, es una de las cosas que también la película plantea. Cómo habitamos nuestros cuerpos, nuestras relaciones y cómo habitamos estos espacios. (Romero, 2019)

A su manera, Carri materializa en su representación audiovisual tanto la promesa de monstruos de Haraway como el programa ideado por de Lauretis con sus sujetos excéntricos¹¹:

Nosotras, lesbiana, mestiza y otra inapropiada, son todas figuras de esa posición crítica [...]: una posición que se logra sólo por medio de prácticas de desplazamiento político y personal, atravesando los límites entre identidad y comunidad socio-sexual, entre cuerpos y discursos. La posición de un sujeto excéntrico. (De Lauretis, 1999:146)

Las chicas, como las llama la cineasta en las entrevistas, son unas hermanas de esta Alicia descrita por de Lauretis: se atreven a atravesar el espejo y lo alzan con orgullo y alegría para mirarse y contemplarse disfrutando de las experiencias que les brinda esa nueva comunidad inestable y curiosa, contradictoria y abierta.

La manera de gozar de todas y cada una de ellas es también absolutamente diversa: parejas, tríos, orgías, consoladores, látigos, cuerdas, máscaras, dedos, lenguas, hasta incluso la que solo goza en soledad, consigo misma, quien va a cerrar la película con un largo plano de su masturbación. La desnormativización del goce es absoluta. (Finkel, 2020)

El hecho de que terminan reuniéndose en una casa donde sucede una orgía de los sentidos funciona como otra vuelta de tuerca puesto que se parodia y juega con un *topos* del cine porno: la escena de sexo al borde de una piscina. Pero el último plano secuencia, que dura más de cinco minutos y es un plano frontal y a pantalla completa de una

¹¹ El ensayo fue publicado primero en italiano en 1987, en inglés en 1990 y en español en 1999.

masturbación, es un grito político que resignifica la idea del cuerpo como territorio: el empoderamiento total a través de un goce consciente, íntimo e inalienable. Siguiendo la línea de Diana J. Torres, es una “buena acción pornoterrorista” el dar visibilidad a la paja femenina en el espacio público, donde “no está avalada, a diferencia de la masculina, por una serie de conductas socialmente aceptadas como normales y que forman parte de un proceso de aprendizaje del propio cuerpo” (Torres, 2011:102). Dicho de otra manera, naturalizar la masturbación femenina significa inscribirla dentro del imaginario colectivo como parte de una educación sentimental que rehabilita el cuerpo:

Sobre el territorio del amor: La odisea se despliega como la cartografía de un nuevo continente. Hay que aprenderlo todo, incluso inventar nuevos aparatos para mensurar. Encontrar nuevos verbos para nombrar los descubrimientos...

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 en 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 sólo puede concentrarse en la pérdida de conciencia a solas, de ser posible completamente sola. Dejó de lado hace tiempo el sexo con Sofía y esto a Sofía al comienzo la desconcertó por completo, 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 del 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 placeres 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)

PARA NO CONCLUIR: UNA MANADA QUEER GOZANTE

Carri concibe el cine como un proceso de intervención político y las condiciones materiales de producción en tanto espacios de coproducción de lo social, lo político y lo estético. Su película desarticula los límites de las identidades y prácticas tanto discursivas como sexuales tales y como las conforman las tecnologías de género y hace emerger otro paisaje poblado de sujetos deseantes y excéntricos que recorren su propio cuerpo

y el de los demás como lo que son un “espacio político más intenso donde llevar a cabo operaciones de contra-producción de placer” (Preciado, 2002: 12). Las hijas del fuego inventan una poética caótica y lúdica que disloca la representación hegemónica y siembra semillas inciertas que infiltran los moldes estables y no negocian sus posiciones que se afirman radicalmente inadecuadas.

En un texto que leyó en el Segundo Foro de Cine y Perspectiva de Género que se realizó en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2019, Albertina Carri invitaba a sus colegas a ser cineastas ladillas.

Este insecto desubicado y parásito hace visible con evidencia impúdica nuestros orgasmos, nuestro apetito sexual, nuestra necesidad de contagio ante la lógica monoteísta de la heterosexualidad impuesta. Es un exhibicionista de las imágenes que el capital invisibiliza para seguir domesticándonos, porque en las súper producciones de visibilidad de verdades que el capital crea a todo ritmo siempre se están obliterando otras posibles cartografías, y con ese gesto de castración, con el que convivimos desde siempre, lo que realmente se castra es nuestro deseo, pero si miramos ese cine desde nuestros cristales de insectos monstruosos dispuestos a subvertir las formas, vamos a ver allí todo ese terror moral y anal con el que el occidente judeo-cristiano se sostiene a través de una parafernalia de recursos, entre los cuales está la creación de textos audiovisuales. (Carri, 2019)

Inspirada por Pier Paolo Pasolini, el cineasta que representa según ella una pionera ladilla, la cineasta argentina convoca a todas las cineastas ladillas para que diseñen “nuevas cartografías desde el pubis del patriarcado cinematográfico” (Carri, 2019). El fuego de las hijas de Carri es el goce contagioso, una “llama viva que es deseo, que es pasión por las ideas y que es fuerza de cambio, que se pasea cual posta de generación en generación” (Leonardi, 2018). Pedagógicamente *cuir*, la película es un manifiesto contra heterosexual que invita a enriquecer el contra archivo del goce con prácticas autogestionadas, inconformes en el sentido en que se desentienden de las representaciones menguadas de la realidad que repiten los medios hegemónicos, y a poner al centro los márgenes cuya potencia puede surgir de nuestra imaginación y nuestro sentir, o de nuestra capacidad de acoger otras relaciones con lo sensible.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguila, Marisol. “Entrevista a Albertina Carri, la hija del fuego”. *El agente. Crítica de cine* (2019).
- Bourcier, Marie-Hélène. “Bildungs-post-porn: notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle”. *Rue Descartes 79* (2013): 42-60.
- Bourcier, Marie Hélène (2001). *Queer Zones, Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris: Balland.
- Carri, Albertina (2018). *Las hijas del fuego*. Argentina: Eugenia Campos Guevara. Gentil.
- Carri, Albertina (2014). “Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino”. Mullaly, Laurence. y Soriano Michèle (eds.). *De cierta manera: cine y género en América latina*. Paris: L’Harmattan: 243-251.
- Cavallero, Lucía y Castelli, Rosario. “Un posporno situado”. *Blog Muestra de arte pospornográfico* (2012).
- Cinelli, Juan Pablo. “Una forma de estar en el mundo más poética”. *Página 12* (2018).
- Despentes, Virginie (2006). *Teoría King Kong*. Paris: Grasset.
- Egaña Rojas, Lucía (2007). *Mi sexualidad es una creación artística*. Documental (46 minutos) Barcelona.
- Egaña Rojas, Lucía (2017). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postporno-gráficas*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- Fanon, Frantz (2016 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Femenías, María Luisa. “Esbozo de un feminismo latinoamericano” *Revista Estudios Feministas* 15 (2007): 11-25.
- Finkel, Raúl (2020). “*Las hijas del fuego* (2018) de Albertina Carri”. *Guay. Revista de lecturas hechas en Humanidades*.
- flores, valeria (2013). *Interruptiones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- flores, valeria (2018). “Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer”. *Pedagogías Transgresoras II*. VVAA (ed.). Sauce Viejo: Bocavulvaria Ediciones: 139-208.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*. (trad. Silvia Iglesias Recuero). Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1993) “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”. Cangiano, María C. y Dubois, Lindsay (eds.). *De mujer a género*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina: 73- 163.
- Lencina, Victoria “Fuego Del Sur: Entrevista a Albertina Carri” (dic. 2018).
- Leonardi, Carla. “Indagación sobre el goce femenino: *Las hijas del fuego*”. *HLC Hacerse la crítica* (2018).
- Lugones, María (2011). “Hacia un feminismo descolonial”. *La manzana de la discordia* 6 (2011): 105-119.

- Milano, Laura (2014). *Usina porno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- Milano, Laura. “En el culo del mundo: festivales, autogestión y sexualidad en la pospornografía producida en argentina”. *Kamchatka* 9 (2017): 485-504.
- Pascual, Cecilia. “La irrepresentación lesbiana en ‘Las aventuras de la China Iron’ y ‘Las hijas del fuego’”. *Pikara Magazine* (2020).
- Preciado Beatriz (2011 [2000]). *Manifeste contra-sexuel* (trad. Marie-Hélène Bourcier). Paris: Diable Vauvert.
- Ranzani, Oscar. “Siento que hemos plantado una semilla”. *Página 12*: 24/03/2019.
- Soriano, Michèle (2017). “Post-pornographie: tours et détours de la jouissance”. Flepp, Catherine y Mékouar-Hertzberg, Nadia (eds.). *Genre et jouissance*. Paris: L’Harmattan: 135-152
- Soriano, Michèle. “Contra-archivos del sexo: feminismos excéntricos y meta-pornografía”. *Labrys, études féministes/ estudios feministas*.(2016).
- Taormino, Tristan, Penley, Constance, Parrenas Shimizu, Celine y Miller-Young Mireille (eds.) (2013). *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*. New York: Paperback, Feminist Press at the City University of New York.
- Torres, Diana J. (2011). *Porno terrorismo*. Tafalla: Editorial Txalaparta.
- Villaplana Ruiz, Virginia, Valencia, Sayak, Lozano, Rían y Gutiérrez Magallanes, Coco (2018). Introducción. Memoria queer/cuir: usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global. *Arte y Políticas de Identidad* 16 (2018): 9-14.