

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.

SCREENING SEX. AGENCIA Y PORNOGRAFÍA EN LAS OBRAS DE ALBERTINA CARRI

Screening Sex. Agency and Pornography in Albertina Carri's Works

MICHÈLE SORIANO

Universidad Toulouse Jean Jaurès (Francia)

michele.soriano@univ-tlse2.fr

Recibido: 22 de diciembre de 2020

Aceptado: 22 de junio de 2021

<http://orcid.org/0000-0001-7096-5076>

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.19347>

N. 19 (2022): 81-113. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: ¿Cómo hacer para mostrar sexualidades fuera de las violencias que dispone el marco heteronormativo, clasista y racista? ¿Qué dispositivos ópticos y sonoros se deben inventar? ¿De qué agencia nos volvemos responsables al hacerlo? Una doble lógica orientará esta reflexión que se concibe a la vez como un homenaje al trabajo de epistemología crítica que hace Albertina Carri. Intentaré valorar sus respuestas a los desafíos que representan esas preguntas, considerándolas desde la cronología de sus obras. En la medida en que la temporalidad de su trayectoria se enmarca en la temporalidad de las luchas feministas y *queer* —en Argentina y en el mundo— las propuestas cinematográficas, performáticas y audio-visuales que firma deben ser analizadas en este contexto como intervenciones políticas que contribuyen a moldearlo.

PALABRAS CLAVE: Albertina Carri, Pornografía, feminismo *queer*.

ABSTRACT: How does one represent sexualities outside of the violence generated by heteronormative, classist and racist frameworks? What optical and sound devices must be invented? Are we responsible to build a sense of agency? A double logic will guide this reflection, which is conceived as a tribute to the critical epistemological work of Albertina Carri. I will evaluate her responses to the challenges that these questions pose, considering them according to the chronological order of her works. Given that the temporality of her career is framed within the temporality of feminist and queer struggles —in Argentina and in the world— her cinematographic, performative and audiovisual proposals must be analyzed in this context as political interventions contributing to shaping this context.

KEYWORDS: Albertina Carri, Pornography, *queer* feminism.

¿Qué significa articular agencia y pornografía? Según Linda Williams —a quien debo el título de ese trabajo (Williams, 2008)— la pornografía intenta “postular la fantasía utópica de una perfecta coincidencia temporal: el desafío está en representar a un sujeto y a un objeto [...] que se encuentran ‘¡a tiempo!’ y ‘¡ahora!’”, para compartir momentos de placer mutuo”. Esa propuesta es muy atractiva porque formula, intensificándola, una fantasía más trivial que de cierta manera proyectamos sobre nuestra pantalla íntima, en cada instante en que decidimos abrirnos al mundo y actuar. Esa fantasía de un encuentro “a tiempo” y “ahora” define el deseo que nos arroja al mundo. Miré unas horas de las primeras películas porno de los años 1900-1940² y en efecto encontré en sus tramas mucho del desafío que exige la representación de esa perfecta coincidencia.

La pornografía me interesa como feminista que creció en los 70, cuando era importante opinar sobre la revolución sexual y posicionarse. Al articular agencia y pornografía me anima en primer lugar la hipótesis —ampliamente sustentada³— de que la sexualidad es política y, en segundo lugar, que la trayectoria de Albertina Carri permite explorar algunos aspectos de esa hipótesis a partir de un caso paradigmático.

Las formas en que las obras de Albertina Carri dialogan con su contexto, planteando la cuestión de la sexualidad y la de la representación del sexo en la pantalla, pueden contribuir a desconectarnos de las violencias que organizan nuestra sexualidad y nuestras relaciones con el mundo. Postulo que, en el marco de la institución universitaria, tenemos la responsabilidad de construir perspectivas críticas respecto a estas violencias, y la de difundir algunas herramientas críticas que el análisis de las producciones de Carri puede brindarnos (Soriano 2016a).

1 Linda Williams (1991) [mi traducción], ver también Williams (1989).

2 *Grivoiseries et autres joyeusetés. Œuvres érotiques et pornographiques d'antan*, DVD 1 : 125 mn, DVD 2 : 137 mn, N & B et teinté, Éditions Saint-Ambroise (courts métrages de 1902 à 1945).

3 Citemos unos trabajos que la difundieron: Wilhem Reich ([1936] 2019); Herbert Marcuse ([1955] 2010); Michel Foucault (1976, 1984); Gayle Rubin (2010 - selección y traducción de ensayos de 1975 a 2002); Sam-Sam/Marie-Hélène Bourcier (2005-2006); Eric Fassin (2009), entre otros.



Albertina Carri, *Géminis* (Argentina 2005).

Motivo recurrente de la pornografía, el primer plano de penetración se encuentra aquí desviado para armar la exposición de dos “herramientas”: el objeto que penetra y el dispositivo óptico, que permite la satisfacción de esa pulsión escópica (casi endoscópica).

HERRAMIENTAS

“The master’s tools will never dismantle the master’s house” nos advierte Audre Lorde ([1978] 2007). ¿Es la pornografía una de las herramientas del amo? Si aceptáramos esa hipótesis sostenida por algunos sectores del feminismo que promueven la condena de la pornografía ¿cómo podríamos abordar las propuestas de las feministas *queer* y pro-sexo (Ziga 2009; Torres 2011; Taormino y *al.* 2013)? El debate iniciado en Estados Unidos resulta interesante ya que indica las coordenadas en las cuales se están gestando y desarrollando nuevas prácticas y saberes transformadores (Lacombe 1992; Bourcier 2001-2005-2014).

El archivo pornográfico es, en gran parte, sexista y racista (Castillo 2015). Provoca malestar, hasta repulsión en muchas mujeres, pero puede estimular también, aunque quizás esa estimulación sea ambivalente, como lo indica Wasserman (1996: 60); en todo caso sigue siendo bastante inconfesable o incómodo su uso entre muchas mujeres cis-hetero. Pensando en esta auto-censura podemos considerar que este archivo —ampliamente considerado hoy (Trachman 2013; Lavigne 2014; Landais 2014; Vörös 2015)— funciona

como “herramienta del amo” que contribuye a mantener una distinción entre “hombres consumidores” y “mujeres víctimas”, construyendo una feminidad *straight*, recta y correcta. Desde esa reductora lectura común, que se nutre de —y promueve— lógicas diferenciadoras, se reservaría el saber y la supuesta realidad anónima y brutal del sexo a los primeros, y la ignorancia desde la idealizada y sentimental verdad del amor a las secundas, el placer para los primeros, el deber pasivo para las segundas⁴. Esa división social del trabajo sexual existe también en los prejuicios que organizan el trabajo pornográfico (Trachman 2013).

Mi premisa es que la violencia efectiva, real, no está en la pornografía, sino, en primer lugar, en la bicategorización, en la domesticación heteronormativa que jerarquiza, oprime y excluye; y excluye en particular del saber (Le Dœuff 1998), del saber sobre el sexo y su práctica autónoma, fuera de los sistemas de intercambio económicos-sexuales (Tabet 2004; Trachman 2009). En segundo lugar, en la violencia económica que mantiene en varios casos opciones limitadas para las personas representadas y engendra la falacia del “consentimiento” (Mathieu 1991: 131-225 y 2014: 151-163; Jullier 2008: 101-108). Pero esas violencias se ocultan detrás de la gráfica, evidenciada y escenificada “violencia del sexo” tal como lo construye el archivo pornográfico —y sobre todo las fantasías moralizadoras y reductoras respecto a este archivo muy diverso. En muchos casos la pornografía muestra, exhibe esa estructuración socio-cultural, pero desplazándola hacia el universo naturalizado de las fantasías masculinistas, que responden a un sistema sexo-género (Rubin 1975) histórico —en nuestro caso un sistema moderno/colonial (Lugones 2008-2010)— y encubre, en este mismo movimiento de mostración, la continuidad de la violencia de este sistema. Esta violencia —sexista, racista y clasista— se explaya, erotizada, eufemizada, desde las novelas clásicas, la filosofía, la medicina, la poesía, las Bellas Artes, las *love* o las *war stories mainstream*, el psicoanálisis... hasta los videoclips, la publicidad porno chic o porno *light*, pasando, por supuesto, por la proliferación de los videos en Pornhub y sus múltiples *tags* o categorías.

Que la cultura sea a menudo una herramienta del amo que se dedica —por lo menos en gran parte— a domesticarnos, lo demostraron hace varias décadas los análisis feministas de Virginia Woolf (1929), Simone de Beauvoir (1949), Kate Millet (1970), Teresa de Lauretis (1987), Monique Wittig (1992), Michèle Le Dœuff (1998), entre otras. La pregunta debe desplazarse: las herramientas son complejas y la pornografía no puede ser tratada únicamente en términos de industria ni en tanto género discursivo, au-

4 “When I ask women to explore their fantasies, an experience so essential to satisfying sexuality, as an aid to increase their sexual desire, I am faced with anxiety, resistance and an emptiness based on a lack of visual imagery brought on by their own self-censorship in viewing pornography” (Waserman 1996: 62).

diovisual, literario, como si esas formas fueran homogéneas y generaran prácticas homogéneas. Son medios y herramientas socioculturales, es decir tecnologías de género (Lauretis 1987) contextualizadas, y como tales, aunque estructuradas por normas hegemónicas, son contradictorias, integran discursos, prácticas y saberes minoritarios. Las herramientas del amo son la violencia colonial, económica, social, política, genocida, y las epistemologías, racionalidades y mitologías incorporadas que predisponen nuestras visiones y nuestras percepciones, obstaculizando el análisis de esas violencias. La pornografía puede volverse una herramienta de escenificación de la violencia epistémica (Trerotola 2011).

La pregunta entonces es otra: ¿qué vemos, oímos y entendemos cuando miramos cuerpos y sexos? ¿Cómo se educaron nuestros ojos, nuestros oídos, nuestras emociones, nuestra sensibilidad, a partir de lo que nos mostraron, y ocultaron, siglos de construcciones occidentales hegemónicas, masculinistas, clasistas y racistas? ¿Qué dispositivos ópticos, acústicos y afectivos ha construido la pornografía moderna, en diálogo con el arte occidental, la literatura, la religión, la ciencia? La hipótesis que quisiera proponer aquí se fundamenta en estas interrogantes. Postula a) que las exploraciones *queer* del archivo pornográfico se dedican a desarmar los procesos de domesticación; b) que las preguntas que parece querer asumir en sus exploraciones Albertina Carri son: ¿cómo hacer para mostrar esa violencia epistémica incorporada, normalizada? ¿Cómo hacer para mostrar sexualidades fuera de las violencias que dispone el marco heteronormativo, clasista y racista? ¿Qué dispositivos ópticos y sonoros se debe inventar? ¿De qué agencia nos volvemos responsables?

Una doble lógica orientará esta reflexión que se concibe a la vez como un homenaje al trabajo de epistemología crítica que hace Albertina Carri. Intentaré valorar sus respuestas a los desafíos que representan esas preguntas, considerándolas desde la cronología de sus trabajos. En la medida en que la temporalidad de su trayectoria se enmarca en la temporalidad de las luchas feministas y *queer* —en Argentina y en el mundo— las propuestas cinematográficas, performáticas y audiovisuales que firma deben ser analizadas en este contexto como intervenciones políticas que contribuyen a forjarlo.

En primer lugar, propongo volver al imposible regreso a casa que instaura, desde su opera prima, la joven realizadora. El cuestionamiento del núcleo familiar heteronormativo en *No quiero volver a casa* (2000) y en *Barbie también puede estar triste* (2001) indica un posicionamiento crítico que necesita elaborar sus propias herramientas cinematográficas: el dispositivo estético-formal es a la vez ético-político. La segunda parte examinará brevemente las preguntas y las tensiones planteadas por las representaciones de la sexualidad que muestran *Géminis* (2005) y *La Rabia* (2008), como dos miradas en contrapunto sobre la economía doméstica en el capitalismo neoliberal. Una tercera

parte se dedicará a recorrer y contrastar la reflexión compleja que se expone sobre la pornografía, desde el posicionamiento pornoterrorista de *Pets* (2010) hasta el *road movie* abiertamente pornográfico *Las hijas del fuego* (2018). Esos diálogos con archivos pornográficos desplazan radicalmente el consenso respecto a lo que el saber hegemónico define como pornografía y nos impulsa a repensar, desde saberes críticos y disidentes, lo que es la pornografía.



Foto de la parte exterior de una instalación: proyección visible desde la calle sobre una tela situada detrás de una vidriera, planos del interior de una boca, garganta, saliva, glotis.

Instalación: Archivos del goce, Colectivo Quri Kancha, Festival Asterisco 2017

Foto: Michèle Soriano, 2017.

SABERES CRÍTICOS... “Y LA RESISTENCIA PRODUCE SUS PROPIAS HERRAMIENTAS”

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. [...] Si alguna ventaja tiene la marginalidad es que la resistencia es lo primero que se aprende. Y la resistencia produce sus propias herramientas. (Carri, 2013)

...VOLVER

¿Por qué volver sobre *No quiero volver a casa*? No es una película pornográfica ni incluye sexo explícito. Precisamente por eso, porque nos permite situar el cuestionamiento de la pornografía en el marco de un cuestionamiento político más amplio que caracteriza las producciones de Albertina Carri. ¿Qué se muestra y cómo? ¿qué muestran las imágenes que conforman nuestro imaginario y qué emociones generan? Las primeras secuencias de NQVAC muestran un duelo y muestran un crimen. Luego el film vuelve sobre los archivos invisibles, elípticos y fragmentados, que registran los hechos que provocaron esos momentos. Dos motivos tópicos del cine y de la literatura: amores condenados y violencia fatal. De eso se trata, de volver sobre las imágenes que conformaron nuestras visiones, pero se trata ante todo de no “volver a casa”. Es decir, si tomamos la “casa” como “la casa del amo”, espacio doméstico y metonimia del imaginario heterosexista, racista y clasista, se trata de volver sobre —para desarmarlos— los dispositivos hegemónicos incorporados, cuya violencia asumimos sin verla, sin ni siquiera pensarla.

El contexto representado coincide con el momento en el que se realiza el film: fines de los 90. La sociedad argentina, como muchas sociedades latinoamericanas, conoce un “cambio de época” (Svampa 2009), ha llegado a un punto extremo que evidencia la crisis económica, política, social, humanitaria, que dará lugar a los movimientos de protesta que empezaron en diciembre del 2001, en los que las mujeres van a ser muy activas (Pousadela 2007: 62; Burton 2017: 9). En la prensa, la directora declara que la relativa abstracción formal no impide el diálogo con el contexto (Panozzo 2000). Diríamos de hecho que la fragmentación del rompecabezas de NQVAC sirve el análisis y la resignificación del contexto narrado. Los dos personajes más vulnerables son Rubén (Martin Churba), el joven desorientado que llega a convertirse en asesino por encargo, y Susana (Gabriela Toscano), su amante, quien lo puso en contacto con el empresario que quiere contratar a un sicario. Susana mantiene una relación de servicio sexual con este empresario corrupto que decide asesinar a su cuñado. Se abre la película sobre la fachada del cementerio de la Chacarita donde, se entiende luego, está sepultada Susana.

Los personajes de Susana y Rubén encarnan los roles que engendra la violencia económica neoliberal en el mercado del trabajo de la globalización, es decir, en la ampliación brutal del sector informal. Rubén y Susana figuran la tópica “pareja fatal, hombre armado / mujer de servicio” que, según Jules Falquet (2006), prolifera en este sector. Me centraré aquí⁵ en la evocación de la mujer de servicio, Susana, cuya actuación conecta las clases sociales antagónicas evidenciadas en las dos familias —burguesa y popular—

5 En otro trabajo estudié más detalladamente este primer largo metraje en el que se instalan algunas líneas fundamentales de la producción de Albertina Carri (Soriano, 2013a).

escenificadas en la película. Asesinos por encargo, sicarios, vigilantes, agentes de seguridad, prostitutas, mucamas, nanas, asistentes para personas mayores: el mercado del trabajo actual ofrece a las clases populares, a menudo racializadas, este tipo de “servicios a la persona” más o menos formalizados, en los cuales reconocemos algunos rasgos de la servidumbre feudal y de la situación de dependencia, precariedad y riesgo que la caracterizaba.



No quiero volver a casa, Albertina Carri (Argentina, 2000)

Susana aparece primero en un *split screen* compuesto por 4 casillas idénticas: en la columna de la izquierda se presenta dos veces un mismo plano medio de esa mujer joven; en la columna de la derecha, dos veces otro plano medio de la misma mujer, pero montado al revés, cabeza abajo. Sobre su rostro inestable alternan sonrisa y expresión seria, hasta sombría, inquietante, añadiendo al montaje al revés otro factor de inquietante extrañeza. El *split screen* que se generalizó en las películas y series policiales de fines de los 60 y principio de los 70, añadido al blanco y negro, funciona como cita nostálgica de

este género, pero algo fallida —es decir desprolija— para remitir aún más a un archivo experimental presente desde los inicios del cine⁶. La secuencia en la que se inserta el *split screen* le otorga por otra parte un valor onírico en consonancia con el cine mudo invocado: muestra un plano de Rubén —el protagonista sicario, enamorado de Susana— con los ojos cerrados. La banda sonora se compone de silbidos chirriantes, resonancias metálicas y siniestras, sonidos extradiagéticos extremos, inhumanos, angustiantes.

El *split screen* se elige como figuración esquemática de una crisis: dispositivo óptico que indica la disgregación que afecta a todos los personajes, enajenados en un movimiento browniano de pérdida de sentido. Pero a la vez funciona como obvia tematización del dispositivo cinematográfico: no solo cita el archivo del cine policial de los 60-70 y del cine mudo de los años 20, sino que gráficamente recuerda, por otra parte, el formato película, la materialidad de la cinta en la que se imprimen 24 imágenes por segundo. El cuestionamiento del dispositivo cinematográfico, recurrente en las propuestas de Albertina Carri, empieza aquí, con esas imágenes de la joven prostituta, cuya muerte pudiera presentarse como un incidente en la trama, un daño aparentemente colateral. Pero solo aparentemente, ya que de hecho inicia la película —cuya temporalidad es intrincada— y origina el suceso “central” de la trama, según las normas del género y el discurso crítico, es decir el asesinato del empresario.

Ese *split screen* desubica la perspectiva normalizada y pregunta, desde la fase liminar y la para-doxia —o heterodoxia crítica— que materializa: ¿Qué relaciones mantiene el cine, los relatos que arma, con la pornografía —en un sentido etimológico—, es decir, con los modos de representación de las mujeres *outcast* proveedoras de servicios sexuales, con los modos de representación de su —siempre anunciada— muerte? La desfamiliarización que opera tematiza los dispositivos ópticos y acústicos, así como los modelos —fatales— a través de los cuales miramos a las prostitutas.

BÁRBARAS BARBIES

24 imágenes por segundo —o un poco menos, para mejor evidenciar el truco, la tecnología óptica— es también lo que se expone en el corto que sale un año después, *Barbie también puede estar triste* (2001), un film porno de animación en *stop motion* que trabaja con muñecas Barbie y Ken, customizadas, personalizadas. Todo es artificio: muñecas paradigmáticas; bricolaje que exhibe suturas para permitirles movimientos y añadirles pezones, conchas, pijas, lenguas; animación tosca abiertamente reivindicada (Plotkin, 2001); además las situaciones, las voces, los gemidos y las músicas son hiperbólicas.

6 Por ejemplo, *Napoléon* de Abel Gance (1927); *Sunrise* de F.W. Murnau (1927); *El hombre de la cámara* de Dziga Vértov (1929).

Todo parece concurrir para crear un efecto paródico y cómico. Y sin embargo... el efecto global es casi demasiado realista en su revelación de la violencia de género. La ilusión referencial se expone, paradójicamente, en esa continuidad doméstica que construye el corto, articulando rasgos del porno *mainstream* con la rutina casera de la pareja heterosexual ideal: Barbie ama de casa y Ken empresario. La pareja ideal de los finales felices, con un Ken que viola a su secretaria desde que ésa tenía 12 años, más que pospornográfica ¿sería postmelodramática? (Soriano, 2013b).

Como contrapunto al archivo porno siniestro, protagonizado por el macho occidental arquetípico —un Ken que habla con acento español, pero con la voz de Eusebio Poncela— se despliega el contra-archivo disidente que escenifica las prácticas posporno decoloniales, protagonizadas por Teresa, la mucama morocha de Barbie, y sus compañeros Keno el carnicero y Trabie, la peluquera transexual. Barbie, enamorada de Teresa, se traslada al final del corto hacia la carnicería de barrio donde vive el trio, para incorporarse a su aventura poliamorosa.



Barbie también puede estar triste, Albertina Carri (Argentina, 2001)

Muchos aspectos del corto merecerían comentarios más profundizados (Soriano 2013b, 2014a; Bonno 2014) —la cita del voyeurismo hitchcockiano, el uso contrastado de las músicas—, señalemos solo unos datos de esta primera respuesta posporno a las preguntas que, según nuestra hipótesis, plantean (se platean, nos plantean) las obras de Alberta Carri: ¿cómo hacer para mostrar la violencia epistémica incorporada, normalizada? ¿Cómo mostrar sexualidades fuera de las violencias que dispone el marco heteronormativo y racista?

Primero, jugar con la máxima tensión para revelar la violencia: tensión entre las muñecas y los golpes, las muñecas y la sangre, pero ante todo las muñecas y los gemidos, gruñidos, respiros y gritos del orgasmo post-sincronizado. La banda sonora es generadora del realismo que las muñecas niegan. Esta naturalización del porno mediante los bucles de orgasmos femeninos, que se escuchan desde los 70 en la música pop (Corbett y Kapsalis 2001), funciona y a la vez dis-funciona, performa simultáneamente el realismo y su fracaso, en este arte *queer* del fracaso que trabaja Halberstam (2018). Lo que ya nadie ve porque lo oculta nuestro archivo, nuestra enciclopedia, es decir: los códigos lúdicos de los juguetes, los códigos narrativos del melodrama, los códigos sonoros y visuales del porno, y los modelos de lectura psicológica —hombre violento, mujer masoquista— cobra, en esa disonante fusión, nuevos perfiles perturbadores: uno tajante, hiriente, el de la violencia sistémica y funcional; otro burlón, emancipador, que evidencia los trucos del dispositivo realista-naturalizador.

Lo *unheimliche* de las muñecas toma nuestras emociones al revés, nos desubican, lo lúdico nos lleva hacia lo frívolo, desconectando nuestras defensas emocionales largamente domesticadas. El *glamour* de Barbie se transmuta brutalmente en granguñol siniestro, su valor paradigmático expone entonces la temprana y reiterada construcción social de los sexos, de los géneros y de las relaciones violentas de jerarquización y opresión de género, clase y raza. En contraste, la amplia cama de los planos finales, en la que se entremezclan y enredan los cuerpos, desobedientes y satisfechos, resignifica el *happy ending* a partir de la utópica orgía disruptiva, que subvierte esas categorías que son, por otra parte, las que organizan los *tags* del porno. La ambivalencia del posporno, que asocia lo lúdico y lo serio, la utopía paródica con el aquí y ahora de las sexualidades y de los cuerpos disidentes, se observa también en esos planos finales en los que la toma de distancia en picado revela la escala humana, la casa de muñecas, el juego, acompañado por la solemne y romántica música del final feliz.

En su ensayo *Usina posporno*, Laura Milano insiste sobre la artificialidad del sexo, remitiendo al *Manifiesto Cyborg* de Haraway (1984) y a los trabajos de Preciado (2000, 2008, 2011). Performativos y prostéticos, “los cuerpos pospornográficos se burlan de las imposiciones sociales del género y se muestran abiertos a cualquier práctica y rol sexual

que logre satisfacer sus deseos” (Milano 2014: 75). El “a tiempo”, “aquí y ahora” del porno *queer* practicado por la perrada Barbie-Trabie-Teresa-Keno en un barrio del conurbano volverá transmutado, 17 años más tarde, en las lejanas tierras de *Las hijas del fuego* (2018).

DESEOS Y NORMAS: DOMESTICAR

En los dos LM de ficción siguientes, que exhiben sexo en la pantalla, *Géminis* (2005) y *La Rabia* (2008), el deseo se expone en los entramados sociales que lo formatean hasta en las transgresiones que fomenta. Las escenas de sexo que organizan esas dos películas muestran cómo la heteronormatividad es atravesada por la clase social, y prescribe *performances* y guiones diferenciadores en los que están atrapadas las familias diseñadas: la burguesa en *Géminis*, la popular y rural en *La Rabia*. Ambas componen un contrapunto esta vez diferido, pero conectado por la casa de campo que la primera posee cerca de La Rabia, mientras la limpia y la cuida la segunda familia ampliada, bajo el mando de Poldo (Carlos Hugo Carrizo), el capataz mandón.

ENDOGAMIA

La unión adélfica en *Géminis* evoca las pasiones mitológicas y los incestos aristocráticos. Anterior a cualquier norma, el amor entre hermano y hermana parece ser el amor ideal, inmediato, espontáneo. Figura una sexualidad que pudiera escapar a cualquier sistema sexo-género. La apócrifa “telenovela venezolana” (protagonizada por Analía Couceyro) que mira Olga la mucama (Silvia Baylé), expone este tema recurrente en el melodrama —vuelve a manifestarse (Soriano 2014b) en la miniserie de Carri, *23 pares* (2012). *Géminis* juega con una tipología irónica y contrapone el incesto del culebrón venezolano; el incesto de la élite, adélfico, idealizado; y el incesto sucio, condenado, que supuestamente practican las clases populares. En efecto, según la Señora (Lucía — Cristina Banegas) el perpetrador *natural* es el esposo de “Olguita”, culpable del segundo embarazo de su hija de 15 años: “Acá en las clases más bajas, eso es muy común, sabés. [...] Pobre Olguita, la verdad es que tiene una vida durísima ¿no? yo no sé cómo hace para... estar tan entera, ¿no? con todo lo que le pasa”, sentencia Lucía, la madre de la pareja adélfica (32:14-32:32).

La tematización del incesto —en tanto práctica sexual transgresiva— se inserta entonces en una serie que escenifica varias modelizaciones discursivas del incesto y demuestra que éstas entran en tecnologías de género que originan a la vez distinciones de clase y de raza, funcionales al orden social que las engendra. Con estas variaciones, el incesto ya no puede ser leído como “transgresión” idealizada en el marco de una concepción distinguida del erotismo, heredada de la mitología, del surrealismo y de Georges Bataille, tampoco como utopía sexual “primitiva”, anterior a toda imposición social

(Soriano 2017).



Géminis, Albertina Carri (Argentina, 2005)

La escenificación del frenesí en la discoteca, favorecido por el éxtasis, es mostrado desde una posición de *voyeur* y la suspensión del estruendo de la música. Se escuchan entonces los bucles sonoros orgásmicos, tópicos del porno, y se ve una de las representaciones tópicas del desfallecimiento en los films *mainstream*. Esa escena se cierra con el nombre de Meme (María Abadi) pronunciado por su hermano Jere (Lucas Escáriz). Del mismo modo se cierra el filme registrando el relato de los “hechos” narrado por Jere. Éste llega tarde, pero a punto, para colmar el sin sentido de la elipsis, el vacío de lo no-dicho. Poco antes del relato de Jere, el largo plano secuencia⁷ y la vertiginosa sutura que organiza evidencian la violencia de la elipsis, ya que el buen gusto sofisticado —del relato, de la casa, de la clase— debe mantenerse a cualquier coste. Se silencia así la violencia del estigma enunciado por el hermano mayor, Ezequiel (Damian Ramonda), que le dice a su herma-

⁷ “El uso de largos planos secuencia en el film —ese recurso que estaba para Bazin en la base misma de la potencia realista del cine— es utilizado por la directora para romper con una focalización interna y poner en escena una mirada otra sobre el espacio. Una mirada que oscila entre ciertas propuestas descriptivas del objetivismo de Robbe-Grillet y las afecciones y pasiones de la enunciación melodramática, y que pone al cuerpo de la mujer, centralmente al de la madre, Cristina Banegas, como espacio de una disputa perceptiva en la que deber, poder, hacer y saber parecen indisociables” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014).

nita, convirtiéndola en perra: “Te tendría que dar lo mismo”. Se silencian las violencias que encierran a “Olguita” en su “entereza”, a Lucía en su “locura”, a Meme en el suspenso de su mano acariciando el pasamanos dorado de la barandilla, liso, limpio, brillante, perfecto. Esas reclusiones son metonimias de los efectos de la distinción: cada una en su lugar, las mujeres se mantienen al servicio de este brillo. El buen gusto, la distinción, el hermetismo, la endogamia, las tecnologías de género, el cine, se adecuan al orden social que sirven. El motivo de las escaleras, recurrente en la película, es otra metonimia de las jerarquías de género, raza y clase en juego.

Una vez más la banda sonora se encarga de dislocar la percepción de la realidad, de irrumpir en el silencio dorado. Lucía, la madre, acaba abriendo los ojos porque no puede cerrar sus oídos: oye los tópicos bucles de los gemidos del porno. Estos *loops* orgásmicos delatan el silencio impuesto y, como en contrapunto, enfatizan el suspenso del silencio de Meme: el último plano la muestra bajando la escalera y, quizás, esbozando otra lógica.



Géminis, Albertina Carri (Argentina, 2005)

RABIA

El exhibicionismo en *La Rabia* (2008) no corresponde a otro caso de “familia disfuncional” —una fórmula recurrente en la crítica que comenta las películas de Carri, y que la directora rechaza declarando: “en realidad es muy funcional, porque el concepto de familia es disfuncional” (Minghetti, 2005). A la clausura hermética del interior burgués, que se define en la distancia sofisticada que ostenta respecto a la naturaleza, se contrapone la apertura y la porosidad del mundo popular rural, en constante relación con el

mundo animal. Este se construye en la inmensidad de la llanura y en continuidad con la vida y la muerte de los animales, tanto domésticos —perros, gallinas, pavos, vacas, cerdos, caballos— como salvajes —comadreja, liebre, aves. Sus gritos incesantes, omnipresentes y obsesionantes en la banda sonora casi exenta de música funcionan en contraste con el relativo vacío visual de la pampa —que Carri considera pornográfica— y saturan el espacio del público (Carri en Pinto Veas 2008).

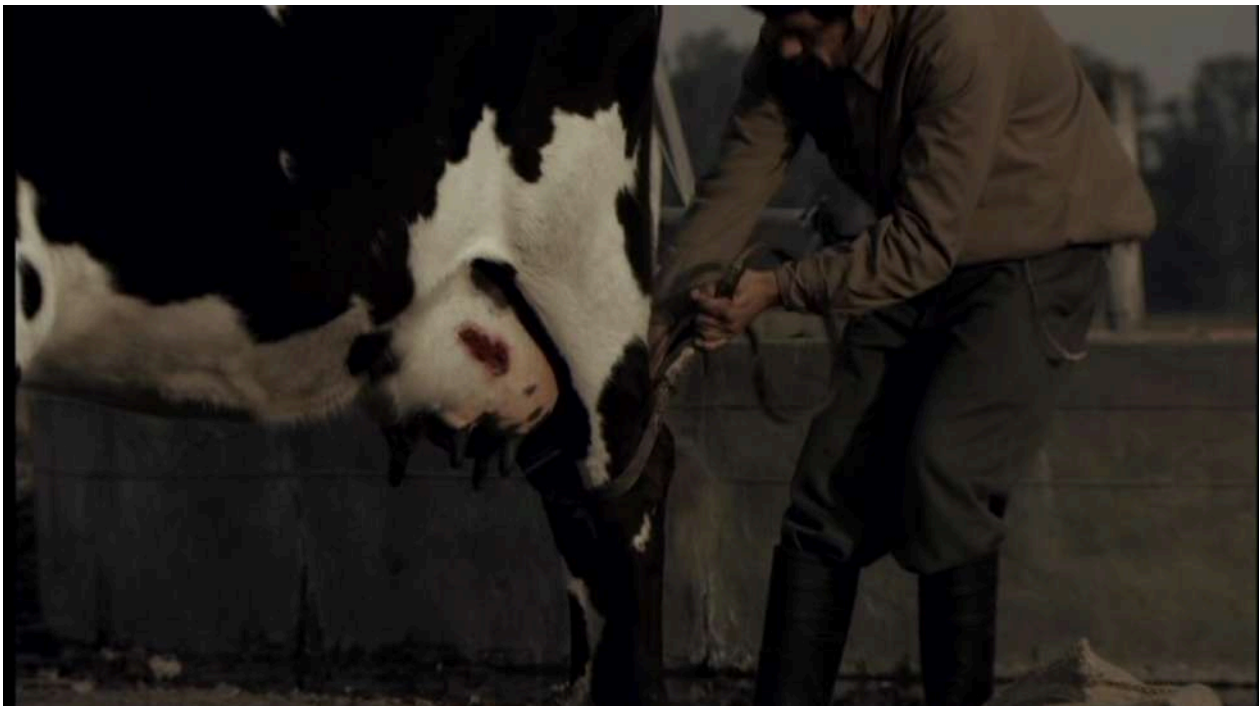


La Rabia, Albertina Carri (Argentina, 2008)

La sexualidad se exhibe, como se exhibe la muerte —deconstruyendo quizás el sabor *snuff* que impera en esos años en los medios. El cartel que lo advierte en el inicio invita a reflexionar sobre lo que se muestra en el cine y cómo se muestra. En *La Rabia*, sexo y muerte son técnicas de domesticación de los cuerpos: organizan, performándolas, la diferenciación y la jerarquización, de las especies y de los sexos. La “pareja fatal hombres en armas / mujeres de servicio” —que describe Falquet y tematiza *La Rabia*— caracteriza la división sexual internacional del trabajo, pero se manifiesta a la vez en la realidad rural argentina actual, en continuidad con las tradiciones nacionales, como contracara de las prácticas y de los valores de la élite nacional. En los planos finales de *Géminis*, Lucía recuerda la importancia que tienen para su esposo Daniel (Daniel Fanego) la casa de campo y la yegua que monta. En *La Rabia*, el frenesí sexual de la pareja adúltera de vecinos, Alejandra (Analía Couceyro) y Pichón (Javier Lorenzo), se expone primero como

exhibición mutua, juegos de roles sadomasoquistas, en la casa de campo de los patrones, usando los vestidos de estos como disfraces. Luego se muestra en el perverso juego exhibicionista de Pichón frente a Nati, la hija de Alejandra y Poldo.

Una de las escenas sexuales entre Pichón y Alejandra evidencia las técnicas de doma de las mujeres, en otra escena Poldo ata con una misma correa la vaca que va a curar. Al atarlas, ambos ordenan lo mismo: “Quieta”, a las *hembras* que pretenden sujetar.



La Rabia, Albertina Carri (Argentina, 2008)

Nati (Nazarena Duarte) y Ladeado (Gonzalo Pérez), el hijo de Pichón, menores inmersos en este proceso de domesticación (Mullaly 2012), intentan resistirlo, jugando juntos cuando pueden, solitarios, cada uno a su manera, cuando sus padres les prohíbe encontrarse. Ladeado mata o sepulta lo que debe, cuando debe —crías de comadreja, perro, gallinas, ovejas, liebres— pero salva y cuida a Luisa, su comadreja, la esconde y la trata como una compañera, un animalito familiar pero rugiente. Nati, su amiga muda, dibuja, chilla y se desnuda, para expresar sus protestas. Ambos, desde la agencia que les brindan sus capacidades distintas, observan —y así revelan la violencia del mundo de los adultos, hasta que esta llegue a sumergirlos. Ambos personajes operan como encarnación de un dispositivo óptico alternativo —sujetos minoritarios desde los cuales se organiza la representación— y a la vez señalan que los dispositivos ópticos son siempre encarnados —sujetos hegemónicos que fabrican nuestras miradas.

El motivo de la rabia, a la vez topónimo y zoonosis, simboliza la naturalización de la violencia en este contexto rural, su normalización en el transcurso de la domesticación. Esta marca los cuerpos, las relaciones, los comportamientos, los espacios, en función de la división social, sexual y especista del trabajo. Paradójica y estratégicamente, en el uso que el film hace de la zoonosis, el contagio trans-especie de la rabia materializa a la vez el cuestionamiento de los grupos que esa violencia domesticadora construye. ¿Qué dispositivos ópticos y sonoros se debe inventar? Como las miradas encarnadas por lxs niñxs, las secuencias de animación de *La Rabia* inventan figuraciones alternativas (Kairuz 2008; Soriano 2014a) a la violencia y a los *loops* orgásmicos post-sincronizados, resignificándolos. Irrumpe algo del “Ahhh, love to love you baby...” de Donna Summer (1975) y de las ambivalencias que las tecnologías de género proyectan sobre esos gemidos liminales, entre placer y sufrimiento (Corbett y Kapsalis 2001), que se concluyen con la risa.

Géminis y *La Rabia* adoptan estrategias muy disímiles para desarmar los procesos de domesticación, en ambos casos sin embargo las tensiones que observamos en las representaciones del sexo en la pantalla desarticulan las proyecciones que formatearon nuestras pantallas íntimas. En *Géminis*, los metarelatos (telenovela y rumor en cuanto al esposo de la mucama) y el plano secuencia —metaléptico y elíptico— difractan y vuelven opaco el brillo burgués del melodrama; las miradas infantiles y la animación en *La Rabia* desconectan nuestros saberes y desafían nuestros condicionamientos emocionales —esos son unos dispositivos entre tantos que no abordamos. Los contrastes contra-realistas entre imagen y sonido en las dos películas funcionan en esa poética del extrañamiento en la cual se vuelve visible la violencia de la domesticación y se hace sensible un erotismo de la resistencia.



La Rabia, Albertina Carri (Argentina 2008)

DE LA ZONOSIS A LA ZOOGNOSIS

...y quizás mordidos por sus palabras/Ustedes mismos devendrán perras... (Setter Francés y Bulldog Sin Tierra)

¿Qué sabemos del sexo? ¿Son los gruñidos, gemidos, bufidos, rugidos, aullidos, berridos y ululatos la lengua del sexo? ¿Radicaría alguna “verdad” animal del sexo, del deseo, del placer, en los sonidos, el sexo aural o acústico? O, más bien, ¿es esa “animalidad” una treta que desorganiza las normas cognitivas y emocionales incorporadas?

Nati, la niña muda de *La Rabia*, satura el suspenso, la ausencia, la carencia de sentido, con sus dibujos; el film sutura sus elipsis abriéndolas, con imágenes, trazos movedizos y colores, restos deshilachados de fantasías o caligrafías inquietas, rabiosas. El recorrido hacia los arcanos de lo doméstico, desde la mujer de servicio urbana hasta la economía rural y sus procesos de domesticación, va a operar una nueva vuelta de tuerca, un paso de la zoonosis rabiosa a la zoognosis: este saber contagiado, compartido, de la “manada de perras” que evocan Preciado y Despentés (Setter Francés y Bulldog Sin Tierra) al comentar las propuestas de Itziar Ziga (Ziga 2009: 11). Así es cómo el feminismo “cambia nuestras vidas” y nos invita a “pensar desde la perspectiva de varias vidas”, citando a Harding con Delphine Gardey (Gardey 2011: 121). La última parte de este trabajo intenta una breve crónica de las intervenciones de Carri en el contexto del desarrollo masivo

del feminismo en Argentina. La reflexión trans-especie de *La Rabia* se despliega ahora en diálogo con la pornografía feminista internacional y su reivindicación de la figura de la “perra”.



Pets, Albertina Carri (Argentina 2012)

En la edición de 2012 del BAFICI, Albertina Carri presenta⁸ un extraño cortometraje que rescata *found footage* pornográfico de principios del siglo XX. El *found footage* es un recurso experimental importante (Listorti y Trerotola 2010) en la producción de Albertina Carri —lo va a sistematizar en su ensayo fílmico de 2017 *Cuaterros* (Contreras 2019). Titulado *Pets*, el corto, paradójicamente, empieza por un rugido. ¿Quiénes son esos animales domésticos, esas especies de compañía, en algún día feroces, cuyas caricias multiplican nuestra humanidad en extrañas hibridaciones? Según uno de los cuentos que

⁸ Albertina Carri ya había presentado *Pets* en *avant première* en marzo 2012, entre otras muestras de sus trabajos en proceso, durante la conferencia que dio en el marco del Coloquio Internacional “De cierta manera” organizado por la universidad Toulouse Jean Jaurès (Institut de Recherche Intersite Études Culturelles), en colaboración con el festival Cinelatino —que le dedicó aquel año a la directora un “Encuentro con Carri”— y con el apoyo de la universidad Bordeaux Montaigne (AMERIBER).

narra Haraway en su “Manifiesto de las especies de compañía. Perros, gente y otredad significativa”:

Se dice que los perros son el primer animal doméstico, desplazando al cerdo de ese honor primordial. Los tecnófilos humanistas representan la domesticación como un acto paradigmático de autoparto masculino, monoparental, por medio del cual el hombre se hace repetidamente a sí mismo conforme va inventando sus herramientas. El animal doméstico es la herramienta que opera el cambio de época, realizando la intención humana en la carne, en una versión doméstica (dogsboddy) de onanismo. El hombre tomó el lobo (libre) e hizo el perro (sirviente) y así volvió posible la civilización⁹.

Pets, “manifiesto pornoterrorista” (Trerotola 2012), narra otros cuentos de domesticación y arma herramientas de dislocación y desidentificación, entre ellas la tensión extrema entre la banda sonora y la imagen (Soriano 2013c, 2016b).

Argentina, una década después de la crisis de diciembre del 2001: podemos considerar que los feminismos han cambiado la sociedad. En primer lugar, los cambios se manifiestan en una serie de leyes, aunque su aplicación quede todavía, en muchos casos, en suspenso: Ley de Educación Sexual Integral (Ley No 26.150, de 2006), Ley de protección integral a las mujeres (Ley 26.485 de 2009), Ley de Matrimonio Igualitario (Ley No 26.618, de 2010), Ley de Identidad de Género (Ley No 26.743, de 2012), Ley de Femicidio y Crímenes de Odio (Ley No 26.791, de 2012). El feminismo *queer* está cambiado a la vez las formas de pensar las sexualidades con una serie de herramientas, entre las cuales el porno¹⁰. Veamos unos ejemplos: los días 8, 9 y 10 de marzo de 2012 se realiza la Primera Muestra de Arte Pospornográfico en Buenos Aires, “un posporno situado”, según Lucía Cavallero y Rosario Castelli:

Un posporno que no se proponga también autónomo, anticapitalista, antirracista, descolonial y transfeminista, termina siendo otro producto más para ser consumido, reproductor de la jerarquización de los cuerpos, cómplice de nuestras múltiples opresiones, vaciado del sentido político que alguna vez lo gestó (Cavallero y Castelli 2012).

Miércoles 1 de junio de 2015: una performance posporno es llevada a cabo en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA que conmociona los medios y agita las redes sociales:

9 Donna Haraway (2003 : 27-28) mi traducción; se puede consultar también la traducción de Isabel Mellén revisada por gabi herczeg en Haraway (2017).

10 El porno tiene una larga historia en Argentina, hasta se considera que la primera película porno es *El Satarío* — o *Satorio*, o *Sátiro*— realizada en Argentina alrededor de 1907, como lo explica Hernán Panessi (2015); se puede mirar este corto mudo pornográfico en [PornHub](#).

motiva un amplio debate sobre sexualidad, libertades y espacios públicos. Rosario Castelli, lesbiana y activista feminista, antropóloga que integra el colectivo de investigación Antroposex y la coordinadora Feminista Antirrepresiva, participa en la performance de la UBA y en las distintas muestras de arte posporno que se hacen en Argentina desde 2012 (Acosta Rainis 2015).

El 3 de junio de 2015 la multitud de mujeres que respondieron a la consigna “Ni una menos” operó otro cambio radical, instalando el feminismo en el espacio público como movimiento insoslayable, confiriéndole la legitimidad de su evidencia exhibida en las calles. El proyecto NUM (2015-2017) contribuye a pensar este acontecimiento, ese “umbral temporal que abrió otros comienzos y resignifica el pasado” (Domínguez 2017: 13). Una de las “herramientas” que reconoce el movimiento es la ESI: la Educación Sexual Integral¹¹.

Octubre 2016: Albertina Carri y Rosario Castelli se encargan de un taller teórico-práctico titulado “Archivo pornográfico ¿sadismo o posporno?” en el Centro de Investigaciones Artísticas (Fundación START — Sociedad, Tecnología y Arte). El corto *Pets* es parte del material discutido:

La propuesta de este curso es trabajar con algunas de esas latas encontradas (*found footage* o metraje encontrado) en colecciones privadas y revisar esos archivos a la luz del presente. Una invitación a explorar, intervenir, resignificar y disfrutar de una pornografía clandestina; y a su vez preguntarnos sobre la memoria que guarda el cuerpo de esas imágenes ya vistas. El cuerpo como archivo del goce, el amor, el deseo y el espanto.¹²

En la Bienal de Performance de Buenos Aires de 2017, Albertina Carri retoma *Pets* y lo incluye en una videoinstalación titulada *Animales Puros*. Las *performers* son Albertina Carri, Rosario Castelli y Paula Kleiman. Carri está volviendo sobre el rodaje de *Las hijas del fuego*. El *casting* lo hizo Castelli, algunos accesorios están presentes en el taller escenificado. Carri comenta su posición como directora, la del amo que ordena fuera de campo, y que la mirada a cámara de una mujer en el montaje de *Pets* denunciaba. Declara: “Porque en definitiva soy eso, no soy más que el amo del otro lado de la cámara, pidiéndoles a mis actrices que gocen, que chillen, que se disfracen, que se animalicen, que chillen todo lo que puedan, para que las chicas mudas, de todo tipo, recobren de una vez la voz¹³”. Se enuncia en esta *performance* una de las articulaciones claves entre *Pets* y

11 Así lo enunció el [sitio web del colectivo](#) el 3 de marzo de 2018.

12 Presentación del taller [en línea] en la [página web del Centro de Investigaciones Artísticas](#), programa del jueves 6 de octubre.

13 Transcripción de lo que enuncia Carri; se puede consultar un video de la performance en el [catálogo de la bienal en línea](#).

Las hijas del fuego: tanto el corto en *found footage* como el *road movie* iniciático tematizan la posición del pornógrafo y de alguna manera la del director de cine ya que, como el pornógrafo, muestra cuerpos que chillan. Cuestionan su responsabilidad. El “para qué” es aquí determinante ya que enmarca el “cómo” que exploramos desde el inicio. Devolverles “la voz” a las chicas mudas —como Nati— expresa la agencia que busca fomentar el dispositivo.



Animales Puros, Bienal de Performance de Buenos Aires, 16 de mayo 2017.
Centro Cultural Paco Urondo.
Video en el [catálogo BP. 17](#).

En la segunda edición del festival internacional de cine LGBTIQ Asterisco que Albertina Carri ha creado en 2014 y dirigido hasta 2016, la directora declaraba:

Encontrarnos en las salas de cine es el procedimiento que proponemos como cuerpos parlantes dispuestos a ser llenados de cambios, de imágenes y de tiempo, porque solo la otra o el otro pueden modificarnos, pueden hacernos ser: un instante llenado de cambios.

Honrando las largas luchas del movimiento LGBTIQ es que llegamos a este instante lleno de cambios en que el tiempo real y el imaginario toman la forma del conocimiento, y lo orgánico y lo inorgánico toman la forma del acto en el devenir del encuentro. Asterisco II es un llamado a la

acción, a repensar nuestros cuerpos y nuestras identidades en este tiempo en que la cultura cis-hétero patriarcal capitalista reacciona con furia porque las voces disidentes aullamos cada vez más fuerte, cada vez más llenas de tiempo, imágenes, manada, relatos y cambios¹⁴.

En noviembre de 2017, en el marco del festival Asterisco, el colectivo Quri Kancha (Daniel Link, Sebastián Freire y Albertina Carri) presenta: *Archivos del goce, del amor y del deseo (o el incendio de los lugares comunes)*, una videoinstalación posporno que se mira desde la calle Gurruchaga y se visita luego, después de saludar al Cerbero —con cuerpo humano y cabeza de perro, claro— que acoge al público, en sótanos infernales donde actúan los *performers*. El afiche ilustra, solo en parte, el extrañamiento y la desubicación que provocaba la instalación: nos invitaba a sentir nuestro cuerpo “como archivo del goce, el deseo, el amor y el espanto”.

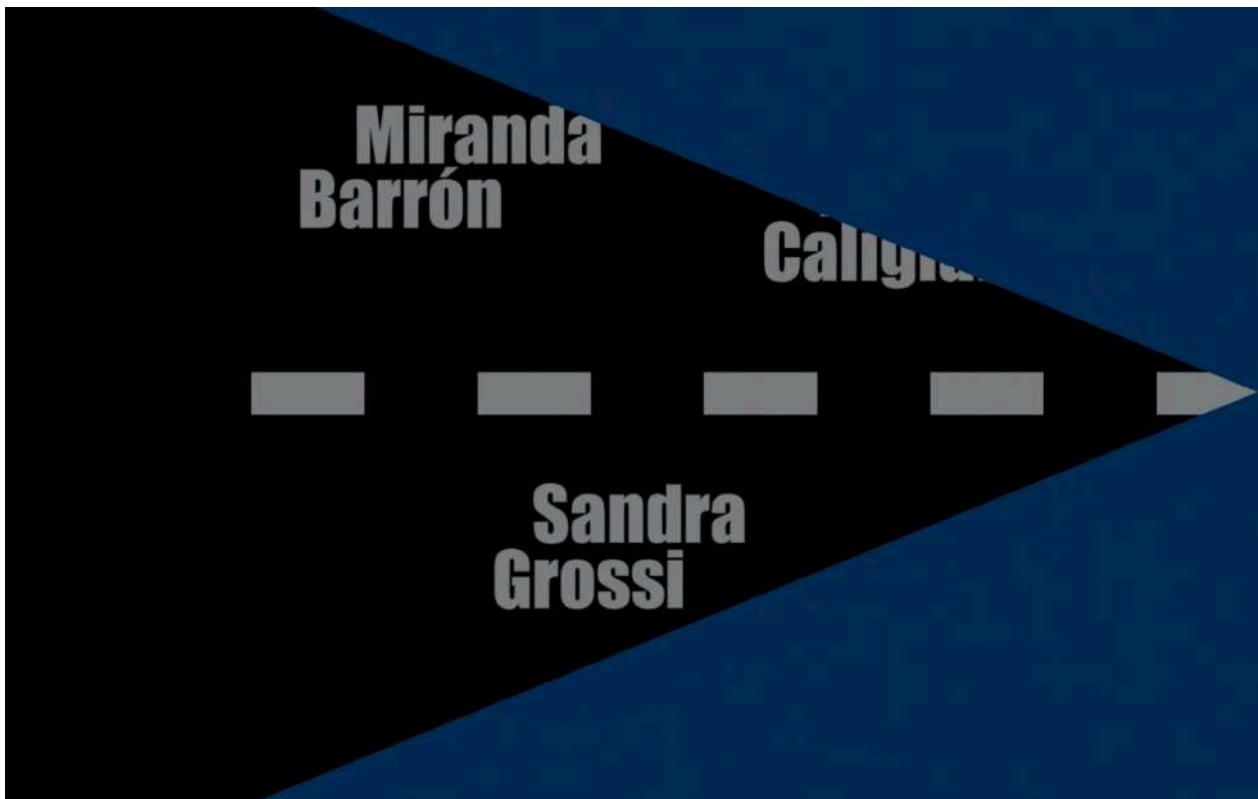


Algunos meses más tarde, en el vigésimo BAFICI, *Las hijas del fuego* gana el premio de Mejor Película de la Competencia Argentina y también el premio del Mejor Sonido. En

¹⁴ Texto del catálogo del Festival Asterisco 2015 publicado en línea por la autora en [su página web](#).

otras circunstancias dediqué un trabajo a *Las hijas del fuego*¹⁵, solo quiero comentar aquí algunos momentos y terminar con algunas observaciones sobre el porno.

Como lo vimos en los trabajos ya evocados, y como lo expone el dispositivo de los créditos en *Las hijas del fuego*, el posporno y el porno feminista son praxis, se *experimentan*, y se experimentan en banda. Los créditos revelan solo una sucesión de nombres, desarmar así la jerarquía de las funciones en la producción cinematográfica y reúnen las participantes en una única acción: “presentar” *Las hijas del fuego*. La creación es colectiva, los proyectos y performances feministas son plurales y solidarios, des-jerarquizan y desacralizan el arte, el cine, el sexo. Desmitifican y desarmar la idea del amor romántico que “contiene violencia en sí misma” (declara en un momento la voz en *off*). Contagian. No (solo) se miran, sino que se comparten, exigen participación crítica y emocional. Producen saberes sobre el sexo, prácticos, jugando con modelos incorporados que pre-construyen emociones y sensaciones, desarmándolos, desvirtuándolos.



Las hijas del fuego, Albertina Carri (Argentina 2018) — créditos

¹⁵ Michèle Soriano, “Contra-archivo del goce: performatividad del “porno Disney” en *Las hijas del fuego* de Albertina Carri”. Congreso Internacional “Parias modernxs en la ficción latinoamericana e ibérica del siglo XXI”. Universidad de Varsovia, 10-12 abril 2019 (conferencia inédita).

En el ambiente de *road movie* que sugiere la animación de los créditos irrumpen secuencias que citan —juegan con— varios archivos del amor y del goce. Veamos un ejemplo entre otros: en la secuencia del río, el contra-archivo así creado cita y desplaza varias mitologías. La tematización de la mirada por la voz en off, la de la directora (Carolina Alamino) que intenta escribir un film porno, se concluye con esta frase: “¿Lo prohibido? ser el vómito de rancias miradas que observan con retinas perversas afectos desconocidos” (50:31). Inmediatamente después, la secuencia se abre con un montaje de planos de *found footage* en blanco y negro: mujeres a la vera de un río, vegetación boscosa. Es un paisaje similar al que muestra *El Satarío* (Panessi, 2015: 16-17) y que a la vez recuerda bastante las escenas de *Une partie de campagne*, de Jean Renoir (1936), tematizando el *male gaze* que teorizó Laura Mulvey (1975).



Las hijas del fuego, Albertina Carri (2018)

El *found footage* antecede otra serie de planos en la que las actrices juegan una escena, una ficción de segundo grado —que según el *raccord* parece representar el sueño del personaje de la directora de cine porno— en la que van disfrazadas en modo *drag king*,

con bigotes y ropa masculina de tipo diverso. En esa secuencia onírica, una serie de planos en los que un cuerpo vestido de blanco deriva en el río sembrado de flores retoma, animándolo, el cuadro de John Everett Millais que representa la agonía de Ofelia.



Las hijas del fuego, Albertina Carri (2018)



John Everett Millais, *Ophelia* (1851-1852) — Tate, National Gallery.

Al jugar con esa romántica y Shakespeariana agonía de Ophelia, la secuencia cuestiona la continuidad cultural en la que se instalan los límites del voyeurismo (las *snuff movies*), las extremidades del romanticismo Disney —al escenificar el beso del príncipe que resucita a Blanca Nieves— y con los míticos y cinematográficos amores clandestinos de *Partie de campagne* de Renoir.

Después de la tensión del ansioso suspense, cuando el cuerpo se desliza derivando en el río, acompañado por sonidos metálicos tensos, el croar de las ranas, los cantos y silbidos del mundo acuático en los que se inserta el *loop* orgásmico, devuelven materialidad al cuadro onírico. Los sonidos espacializan la experiencia visual y juegan con una verosimilitud lúdica setentista; dicho de otro modo, vuelve a surgir el cliché sonoro: “Aaaahhh, love to love you baby!”. El film adopta un tono celebratorio levemente burlón.

Puede parecer paradójico, pero quisiera terminar este recorrido centrado en el desafío de “screening sex”, insistiendo en el trabajo extremadamente pensado y elaborado que hace Albertina Carri con el sonido, desde sus primeras obras. Este trabajo se expone también en la propia materialidad vocal que arriesga, en las *performances* en las que pone su voz, su historia, sus emociones, su cuerpo, en su película *Cuatreros*, o en su videoinstalación “Punto Impropio”, imaginada diez años después del film que la hizo famosa, *Los Rubios* (2003), e integrada en las videoinstalaciones *Operación Fracaso y El sonido recobrado* (03/09/2015 - 23/11/2015, Parque de la Memoria, Buenos Aires).

Barthes plantea que la mirada directa es una experiencia excesiva y que el recuerdo aporta más detalles que el estímulo directo, como si fuera necesario “apartarse” de la visión para llegar a una consciencia emocional.

El sonido hace este proceso por si mismo y se instala en forma directa en esa consciencia emocional, aunque seamos capaces de *obturar* ciertos sonidos rítmicos o constantes, en línea general lo sonoro transgrede nuestra percepción, porque lo audible tiene la extraña facultad de despertar sensaciones complementarias a las sonoras.

Mil quinientos metros por segundo es la distancia que recorre el sonido en el agua y se oye mediante conducción ósea. Y esta es la primera experiencia sonora a la que estamos expuestos en el vientre materno. Es decir que nuestra escucha primitiva es corporal, cuando salimos del vientre y el líquido amniótico se despeja de nuestros oídos pasamos a la escucha aérea, que será la que experimentaremos por el resto de nuestra vida, los sonidos comienzan a llegar a través del aire a nuestra ventana auditiva. Si bien el sonido es bisensorial, ya que vibra en el cuerpo, su principal fuente de escucha es el oído.

Nuestro primer aprendizaje del mundo es entonces a través de la percepción sonora y de alguna manera esos mil quinientos metros que recorre el

sonido en el agua remiten a esa experiencia primitiva de contacto con la madre (Carri 2016: 169).

Este trabajo con el sonido es disruptivo, crea disensión, desbarata los consensos, reabre no solo los códigos sino también los esquemas sensoriales, emocionales y cognitivos que construyen nuestra relación con el mundo. En el uso que hace Carri, el sonido es parte de un contra-aprendizaje, es herramienta carnal de des-domesticación. Praxis, experimentación, contra-aprendizaje colectivo, herramienta carnal de des-domesticación, descubrimiento del cuerpo como archivo del goce y del espanto, así se pudiera definir, provisionalmente, la pornografía *queer*.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Rainis, Federico. “Lo que el posporno nos dejó. Entrevista a Rosario Castelli”. *Último round* (9/09/2015).
- Beauvoir, Simone de (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- Bettendorff, Paulina y Pérez Rial, Agustina. “Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres”. *Cinémas d’Amérique latine* 22 (2014): 90-103.
- Bonno, Justine (2014). “Poupées pornos, violence ethnographique et patrimoine de la domestication : reconnaissance du genre post-pornographique dans la production de la réalisatrice Albertina Carri”. Mullaly, L. y Soriano, M. (dr.). *De cierta manera: cine y género en América latina*. Paris: L’Harmattan: 169-191.
- Bourcier, Sam/Marie-Hélène (2001). *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris: Balland.
- Bourcier, Sam/Marie-Hélène (2005). *Sexpolitiques. Queer Zones 2*. Paris: La Fabrique.
- Bourcier, Sam/Marie-Hélène (2014). “Porno lesbien”. Janine Mossuz-Lavau (dir.). *Dictionnaire des sexualités*. Paris: Robert Laffont: 660-662.
- Burton, Julia. “De la Comisión al Socorro: trazos de militancia feminista por el derecho al aborto en Argentina”. *Descentrada* 1(2) (2017).
- Carri, Albertina (2000). *No quiero volver a casa*. Argentina: Albertina Carri.
- Carri, Albertina (2001). *Barbie también puede eStar triste*. Argentina: Albertina Carri.
- Carri, Albertina (2003). *Los Rubios*. Argentina: Albertina Carri y Barry Elsworth.
- Carri, Albertina (2005). *Géminis*. Argentina: Matanza Cine — Slot Machine.
- Carri, Albertina (2008). *La Rabia*. Argentina: Matanza Cine — Betaplus Broadcasting.
- Carri, Albertina (2012). *23 pares*. Unitario de ficción para TV — 13 episodios — 48 min. Argentina: Wanka Cine.
- Carri, Albertina (2013). *Pets*. Argentina: Albertina Carri.
- Carri, Albertina (2015). *Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Argentina (videoinstalaciones).
- Carri, Albertina (2016). “El sonido recobrado”. Chappuzeau, Bernhard y von Tschilschke, Christian (eds.). *Cine argentino contemporáneo. Visiones y discursos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert: 161-172.
- Carri, Albertina (2017). *Animales puros*. Argentina (performance — videoinstalación): Bial de Performance 17 de Buenos Aires.
- Carri, Albertina (2017). *Cuaterros*. Argentina: Albertina Carri — Diego Schipani.
- Carri, Albertina (2018). *Las hijas del fuego*. Argentina: Eugenia Campos Guevara.
- Carri, Albertina. “Cuestión de imagen”. *Cinémas d’Amérique latine* 21 (2013): 31-41.
- CASTILLO, Alejandra. “Política de la alteración pospornográfica”. *Mora* 21 (2015): 125-136.
- CAVALLERO, Lucía y Castelli, Rosario. “Un posporno situado”. *Muestra de arte pospornográfico*

- (2012).
- Contreras, María Belén. “Estética y ética del fragmento en Cuatreros (2016) de Albertina Carri”. *Comunicación y Medios* 39 (2019): 124-134.
- Corbett, John and Kapsalis, Terri (2001). “Aural Sex: The Female Orgasm in Popular Sound”, Allen S. Weiss (Ed.). *Experimental Sound & Radio*. New York University and Massachusetts Institute of Technology. Previously published as a special issue of *The Drama Review* (40/3, 1996): 97- 106.
- Dominguez, Nora (2017). “Tiempo de mujeres”. Arnés, Laura; Reissing, Lucía; Lummi, Mariana; Kunan, Nina (eds.). *Proyecto NUM: Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva: 13-18.
- Fassin, Éric (2009). *Le sexe politique*. Paris: Editions EHESS.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité, vol. 1 : La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984). *Histoire de la sexualité, vol. 2 : L’usage des plaisirs*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984). *Histoire de la sexualité, vol. 3 : Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- Gardey, Delphine (2011). “ Définir les vies possibles, penser le monde commun”. Gardey, Delphine (dir.). *Le féminisme change-t-il nos vies ?* Paris: Éditions Textuel: 117-124.
- Grivoiseries et autres joyeusetés. Œuvres érotiques et pornographiques d’antan*, DVD 1 : 125 mn, DVD 2 : 137 mn, N & B et teinté, Éditions Saint-Ambroise (cortos metrajés de 1902 a 1945).
- Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- Haraway, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna (2007). *Manifiesto Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*. Allard, Laurence; Gardey, Delphine; Magnan, Nathalie (ed. et trad.). Paris: Exils.
- Haraway, Donna (2017). *Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa*. Isabel Mellén (trad.). Sans Soleil Ediciones - gabi herczeg (revisión). Córdoba: boca-vulvaria ediciones.
- Jullier, Laurent (2008). *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Kairuz, Mariano. “La Rabia: el campo según Carri”. *Página 12 — Radar* (2008).
- Lacombe, Dany. “Un genre trouble: le féminisme, la pornographie, la réforme du droit et la thèse de la reproduction de l’ordre social”. *Déviance et société* 16/3 (1992): 239-261.
- Landais, Émilie. “Porn studies et études de la pornographie en sciences humaines et sociales”. *Questions de communication* 26 (2014): 17-37.
- Lauretis, Teresa de (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lavigne, Julie (2014). *La traversée de la pornographie*. Montréal: Les éditions du remue-ménage.
- Le Dœuff, Michèle (1998). *Le sexe du savoir*. Paris: Aubier.

- Listorti Leandro y Trerotola Diego (2010). *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI.
- Lorde, Audre (2007). *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde. Sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...* Calise, Gonik, Hélie-Lucas et Pour (trad.). Genève - Québec: Éditions Maméris - Éditions Trois.
- Lugones, María. "Colonialidad y género". *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-101.
- Lugones, María. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia* 25/4 (2010): 742-759.
- Marcuse, Herbert (2010). *Eros y civilización [Eros and Civilization, 1955]*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Mathieu, Nicole-Claude (1991). *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*. Paris: Côté-femmes.
- Mathieu, Nicole-Claude (2014). *L'anatomie politique 2. Usage, dérégulation et résilience des femmes*. Paris: La Dispute.
- Milano, Laura (2014). *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- Millett, Kate (1970). *Sexual Politics*. Champaign: University of Illinois Press.
- Minghetti, Claudio D. "Géminis. Mejor no hablar de ciertas cosas". *La Nación Line — Espectáculos* (06/07/2005).
- Mullaly, Laurence (2014). "El no de las niñas: la violencia de género según Albertina Carri". Mullaly, L. y Soriano, M. (dr.). *De cierta manera: cine y género en América latina*. Paris: L'Harmattan: 219-239.
- Mullaly, Laurence. "Albertina Carri. Cinéaste de l'inconfort". *Cinémas d'Amérique Latine* 20 (2012). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail: 151-162.
- Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16.3 (1975): 6-18.
- Panozzo, Marcelo (2000). "II Festival de cine de Bs As. Con ingredientes universales". *Clarín*, 12-04-2000.
- Pinto Veas, Iván. "Entrevista a Albertina Carri". *La Fuga* 8 (2008).
- Pinto Veas, Iván. "La Rabia. Amenazas". *La Fuga* 8 (2008).
- Plotkin, Pablo (2001). "Barbie la pornstar triste". *Página 12* (11-03-2001).
- Pousadela, Inés (2007). *Entre la deliberación política y la terapia de grupo. La experiencia de las asambleas barriales-populares*. (Informe final del concurso: Partidos, movimientos y alternativas políticas en América Latina y el Caribe) Programa Regional de Becas CLACSO.
- Preciado, Paul B. (2000). *Manifeste contra-sexuel*. Paris: Balland.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo Junkie*. Paris: Grasset.
- Preciado, Paul B. (2011). *Manifiesto contrasexual (edición aumentada)*. Barcelona: Anagrama.
- Quri Kancha colectivo (A. Carri, D. Link, S. Freire) (2017). *Archivos del goce*. Argentina (*Performance* — videoinstalación): Festival Asterisco 2017.

- Reich, Wilhem (2019). *La revolución sexual y otros escritos [Die Sexualität im Kulturkampf, 1936]*. Madrid: Editorial Irrecuperables.
- Rubin, Gayle (2010). *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*. Paris: Epel.
- Soriano, Michèle (2013a). “El experimento del rompecabezas: Albertina Carri, No quiero volver a casa”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 21/42 (2013). Cuerpo y auto-ri(al)idad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico.
- Soriano, Michèle (2013b). “De la niña inútil a la Barbie pornstar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano”. Semilla Durán, María A. (ed.). *Variaciones sobre el melodrama*. Madrid: Casa de cartón: 397-424.
- Soriano, Michèle (2013c). “Représenter la sexualité, repenser le sexe: *Pets* (2012) d’Albertina Carri”. *Líneas* 3 (2013). Les paradigmes Masculin/Féminin sont-ils encore utiles?
- Soriano, Michèle (2014a). “Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri”. Mullaly, Laurence y Soriano, Michèle (dir. y ed.). *De cierta manera. Cine y género en América latina*. Paris: L’Harmattan: 197- 222.
- Soriano, Michèle (2014b). “23 pares d’Albertina Carri : de l’intime à l’histoire”. Raimond Jeanne y Brunel, Jean Louis (eds.). *Transmissions textuelles*. Nîmes: Institut International de Sociocritique & Université de Nîmes: 157-172.
- Soriano, Michèle (2016a). “Cinéma féministe argentin : les questionnements épistémologiques et politiques d’Albertina Carri”. *Genre en série : cinéma, télévision, médias* 3 (2016).
- Soriano, Michèle (2016b). “Contra-archivos del sexo: feminismos excéntricos y meta-pornografía”. *Labrys, études féministes/ estudos feministas* (janeiro/junho 2016 - janvier/juillet 2016).
- Soriano, Michèle (2017). “Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri”. Mercedes Ortega, Mercedes y Penerey, Julio (eds). *Todos me miran América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*. Baranquilla: Universidad del Atlántico: 13-38.
- Summer, Donna (1975). *Love to love you baby*. (Donna Summer, Giorgio Moroder, Pete Bellotte, autores). Los Angeles: Casablanca Records.
- Svampa, Maristella (2009). “Mouvements sociaux, matrices sociopolitiques et nouveaux contextes en Amérique latine”. *Problèmes d’Amérique latine* 74/4 (2009): 113-136.
- Tabet, Paola (2004). *La grande arnaque: sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. Paris: L’Harmattan.
- Taormino, Tristan; Penley, Constance; Parrenas Shimizu, Celine y Miller-Young, Mireille (ed.) (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.
- Trachman, Mathieu (2014). *Le travail pornographique*. Paris: La Découverte.
- Trerotola, Diego (2011). “De carne somos”. *Página 12 — Soy* (01-04-2011)

- Trerotola, Diego (2012). "Siempre pensamos en eso". *Página 12 — Soy* (20-04-2012)
- Vörös, Florian (2015). *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*. Paris: Amsterdam.
- Wasserman, Marlene. "Positive, Powerful Pornography". *Agenda: Empowering Women for Gender Equity* 28 Women's Sexuality (1996): 58-65.
- Williams, Linda (2008). *Screening sex*. Durham: Duke University Press.
- Williams, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"*. Oakland: University of California Press.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess". *Film Quarterly*, Vol. 44 (Summer 1991). University of California Press: 2-13.
- Wittig, Monique ([1992] 2007). *La pensée straight [The Straight Mind and Other Essays]*. Paris: Editions Amsterdam.
- Wittig, Monique (2012). "Un jour mon prince viendra". *Questions féministes 1977-1980*. Lambert, Sabine (préface). Paris: Syllepse: 183-191.
- Woolf, Virginia (1929). *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.
- Ziga, Itziar (2009). *Devenir Perra*. Barcelona: Editorial Melusina.