

LUGAR DE RABIA: DIS-LOCACIÓN DE LA POSICIÓN *PARIA*
EN *LAS HIJAS DEL FUEGO* DE ALBERTINA CARRIPLACE OF RAGE: DIS-LOCATION OF THE *PARIAH* POSITION IN ALBERTINA
CARRI'S *THE DAUGHTERS OF FIRE*

MICHÈLE SORIANO

Université Toulouse Jean-Jaurès
michele.soriano@univ-tlse2.fr

Recibido: 12.09.2021

Aceptado: 21.02.2022

RESUMEN: La hipótesis que se sostiene se relaciona con la noción de *privilegio* que parece incluida en el revés de la noción de *paria*. Propongo pensar el cruce de la figura de lxs *parias* con la noción de saberes situados a partir del espacio político del “lugar de rabia” (Halberstam 1993). Mi pregunta es: ¿cómo construir una perspectiva parcial privilegiada sin reactivar esa genealogía cristiana y romántica, o reanimar la fantasía de la elección? Algunas respuestas pueden surgir del análisis de la figura del *paria*, sus ambivalencias y sus variaciones contemporáneas, en el *lugar de rabia* queer/cuir que abren las *parias-hijas del fuego* que construye Albertina Carri en su película porno (2018). En primer lugar, siguiendo las orientaciones del ensayo de Varikas (2007), volveré sobre algunas observaciones de Flora Tristan y Hannah Arendt. En un segundo momento, propongo concretar y contextualizar mi cuestionamiento de la figura de lxs *parias* a partir del análisis del film de Albertina Carri, *Las hijas del fuego*, para sugerir la productividad crítica de algunas figuras estético-conceptuales.

PALABRAS CLAVE: *Paria*, Albertina Carri, *Las hijas del fuego*, pornografía queer, figuras estético-conceptuales

ABSTRACT: The underlying assumption or premise concern the notion of privilege which seems to be included in reverse of the notion of *pariah*. I propose to reflect on the intersection of the figure of the *pariah* with the notion of knowledge situated from the political space of the “place of rage” (Halberstam 1993). My

question is: how to build a privileged partial perspective without reactivating that Christian and romantic genealogy, or reviving the fantasy of vocation? Some answers may arise from the analysis of the figure of the pariah, its ambivalences and its contemporary variations, within the place of queer/cuir rage opened by the pariah/*daughters-of-fire* that Albertina Carri builds in her porn film (2018). First of all, following the guidelines of the essay of Varikas (2007) I will return to some observations of Flora Tristan and Hannah Arendt. In a second moment, I propose to specify and contextualize my questioning of the figure of the pariahs from the analysis of Albertina Carri's film, *The Daughters of Fire*, to suggest the critical productivity of some aesthetic-conceptual figures.

KEYWORDS: Pariah, Albertina Carri, *The Daughters of Fire*, Queer Pornography, Aesthetic-Conceptual Figures



Las formas figurativas, las metáforas como ficciones políticas presentan nuevas posibilidades interpretativas, que permiten exploraciones de carácter político y subjetivo. Son instrumentos deliberados para actuar en la realidad porque ejercen un impacto en nuestra imaginación, pero también son formas de conocimiento situado, por las visiones e imágenes que encarnan.

Valeria Flores

La exigencia de utopía –esa utopía que Eleni Varikas (2003: 105) reconoce en la tradición rebelde encarnada por la figura de lxs parias– se plantea con apremiante actualidad en las crisis –ecológica, económica, migratoria, humanitaria, sanitaria– que conoce nuestro mundo globalizado.

Al definir la multiplicidad de las situaciones que pueden ser interpretadas en la figura de lxs parias como lo que garantiza su potencia heurística y su capacidad de interrogar los límites del universalismo abstracto, Varikas (2003, 2007) indica lo que Haraway sugiere bajo otras figuraciones, cuando reivindica como privilegiado el punto de vista de lxs subyugadx. Haraway relaciona ese privilegio de los saberes situados y las perspectivas parciales con la hipótesis según la cual: "The standpoints of the subjugate dare not 'innocent' positions. On the contrary, they are preferred because in principle they are least likely to allow denial of the critical and interpretive core of all knowledge" (1988: 584).

Varikas se sitúa en el campo de la filosofía política y en una posición analítica que recorre las contradicciones del universalismo. Denuncia sus prácticas ritualizadas e institucionalizadas de diferenciación, jerarquización y deshumanización.

zación, identificando la figura de lxs parias como la que revela las violencias de la modernidad, al condensar la tensión entre ideales emancipadores y exclusión social (2007). Haraway inscribe su reflexión no solo en el campo del cuestionamiento epistemológico sino también en la problemática política de las alianzas que trazan los contornos del feminismo (1988: 586). Estas posibilidades de alianzas y las tensiones que caracterizan los feminismos actuales conforman el marco contextual de mi reflexión, que busca indagar en esa forma figurativa para analizar las polémicas que atraviesan nuestras sociedades.

Propongo pensar este cruce de la figura de lxs parias con la noción de saberes situados a partir del espacio político de la "violencia imaginada", o del "lugar de rabia", que Halberstam analiza como "violencia queer":¹ "What is the exact location of 'a place of rage'? I will argue that rage is a political space opened up by the representation in art, in poetry, in narrative, in popular film, of unsanctioned violence committed by subordinate groups upon powerful White men" (1993: 187).

¿Qué provocan las representaciones que proceden de lxs parias?: ¿empatía? ¿repulsión? ¿fascinación? ¿A quiénes convocan? ¿Qué alianzas promueven o disgregan? ¿Cómo acercarse a lo que al final de su ensayo Varikas rescata –citando a Arendt (2005)– como los "tesoros de la tradición oculta" (2007: 181-187)? Esas preguntas nos invitan, en primer lugar, a revisar algunos aspectos de la noción de "paria" para valorar su potencia heurística. En particular nos conducen a interrogar la posición desde la cual lxs parias construyen su discurso, y por lo tanto los efectos contra-hegemónicos que pueden tener sus construcciones discursivas. Si concebimos la "tradición oculta" como unos archivos contra-hegemónicos, o contra-archivos de las luchas y resistencias que la historia borró, reconocemos en las producciones de lxs parias la apertura de un lugar de rabia en el espacio público, es decir un espacio político –y utópico– en el cual un grupo subalterno ejerce una violencia –prohibida e impune– contra las figuras que representan el poder.

Este trabajo se propone explorar algunos rasgos de lxs parias, pensando esa noción desde la perspectiva del "lugar de rabia" que abre la película de Albertina Carri *Las hijas del fuego* (2018), al desmontar el sexismo de los dispositivos pornográficos hegemónicos. Las lesbianas que el film escenifica, jugando con un registro *mainstream*, no solo reivindican los encantos de su sexualidad sino que no dudan en ejercer su rabia y su violencia transgresora frente a los machos que cruzan su ruta. Y no son castigadas... El espacio político-utópico que abre la fábula, rasgando el espacio público, procede de la acción colectiva de desterritorialización que realizan unas parias designadas con la figura estético-conceptual "hijas del fuego".² Estas actúan "en la realidad porque ejercen

¹ Halberstam estudia una serie de representaciones a partir de la fórmula de June Jordan, en la sugerente película documental de Pratibha Parmar *A Place of Rage* (1991).

² La noción de "figura estético-conceptual" se inspira en el "personaje conceptual" de Gilles Deleuze y Felix Guattari, revisándolo a partir de las modelizaciones que proponen las feministas *queer* contemporáneas. Según Deleuze y Guattari: "La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci: les uns sont des puissances de concept, les autres sont des puissances d'affects et de percepts. [...] Les personnages conceptuels ont

un impacto en nuestra imaginación, pero también son formas de conocimiento situado, por las visiones e imágenes que encarnan” (flores 2009).

Las *hijas del fuego* rompen con la genealogía romántica, la desvirtúan al trasladar hacia Tierra del Fuego las fascinantes figuras femeninas que inmortalizó Gérard de Nerval en su libro *Les filles du feu* (1854) –el libro de Nerval circula entre las protagonistas del film. Resignifican la desdichada meditación sobre el amor que propuso el poeta francés, para pensar lo *imposible* del amor romántico ya no como tragedia, sino como apertura ilimitada, celebrando la potencia del erotismo según Audre Lorde: “Recognizing the power of the erotic within our lives can give us the energy to pursue genuine change within our world, rather than merely settling for a shift of characters in the same weary drama” (2007: 59). A la vez, resignifican la figura de lxs parias, generando desde sus afectos una multiplicidad de sentidos que proceden del desplazamiento geopolítico y de los diversos desplazamientos conceptuales que operan.

Mi objetivo es cuestionar la ambivalencia de la romantización de lxs parias como paradójico correlato de su exclusión y valorar la apertura de ese espacio político-utópico que procede de la “violencia queer”. La hipótesis que quisiera sostener se relaciona con la noción de *privilegio* que parece incluida en el revés de la noción de paria. Al invertir su valor, la posición de paria origina una perspectiva privilegiada y postula jerarquías en las luchas. Esa ambivalencia es una de las tensiones claves que, después de Arendt (2005), analizan Varikas (2007: 76-80) y Riot-Sarcey (2003: 65), y que intenta desarticular en parte Haraway (1988). Mi pregunta es: ¿cómo construir esa perspectiva parcial privilegiada sin reactivar una determinada “herencia”, relacionada con la genealogía cristiana y el pensamiento romántico que identifica la legitimidad con la *inocencia* o el *sufrimiento* y atribuye a lxs subyugadx una suerte de predestinación mesiánica, martiroológica, creando simultáneamente rivalidades en las luchas? En otros términos, ¿cómo representar, materializar, esa propensión crítica e irónica, esa predisposición socio-históricamente construida a dudar de cualquier autoridad revelada (para retomar las fórmulas de Haraway) que la figura de lxs parias parece movilizar, sin reanimar la fantasía de la elección? Algunas respuestas pueden surgir del análisis de la figura de lxs parias –sus ambivalencias y sus variaciones contemporáneas– en el *lugar de rabia* queer/cuir que abren las parias-hijas del *fuego* que construye Albertina Carri en su película porno (2018).

En primer lugar, siguiendo las orientaciones estimulantes del ensayo de Varikas (2007), volveré sobre algunas frases y observaciones de Flora Tristan y Hannah Arendt, para explorar algunos aspectos de la figura de lxs parias y sus correlatos. Si bien da cuerpo a la tensión dentro/fuera e indica la necesidad de extender las normas de lo humano, procede de una genealogía moral, cristiana y romántica, que postula una distancia justa, una posición adecuada, un margen redentor, lo que en sus trabajos sobre los discursos constituyentes, y en parti-

ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée.” (Deleuze y Guattari, 1991: 64 y 67). Me interesa articular esas dos dimensiones, conceptual y afectiva, para valorar la hibridez de las figuras que convocan los discursos feministas, desde la “Sister Outsider” de Audre Lorde, la “New Mestiza” de Gloria Anzaldúa o la “Cyborg” de Donna Haraway, hasta las “Fugitivas en el desierto” que conceptualiza val flores (2009).

cular el discurso literario, Dominique Maingueneau analiza como paratopía: un *no lugar* que comunica con un *más allá* (2004). Interrogaré entonces la posición dentro/fuera de lxs parias para esbozar algunos rasgos del espacio político que estxs pueden abrir, fuera de las genealogías instituidas. Postulo que el lugar de rabia, espacio de lucha, no depende del *origen* del discurso sino que procede de la *proyección performativa* que crean los cuerpos aliados:

En otras palabras, en la calle, los cuerpos reorganizan el espacio de aparición con el fin de impugnar y anular las formas existentes de la legitimidad política [...] Son actores subyugados y empoderados que tratan de arrebatar la legitimidad a un aparato estatal existente, sobre el cual descansa la regulación del espacio público de aparición, para constituir ellos mismos su propio teatro legítimo. (Butler 2017: 89)

En un segundo momento, propongo concretar y contextualizar mi cuestionamiento de la figura de lxs parias a partir del análisis de algunos elementos del film de Albertina Carri *Las hijas del fuego* (2018). Primero, quiero exponer brevemente los debates feministas que se dieron en Argentina después de las leyes de "educación sexual integral" (2006), de "matrimonio igualitario" (2010) y de "identidad de género" (2012). En este contexto de debate intenso entre las "advenedizas" y las "parias" se posiciona el proyecto cinematográfico de Carri, un "porno Disney" aparentemente alejado de su corto meta-pornográfico *Barbie también puede estar triste* (2001), de su corto pornoterrorista *Pets* (2013) y de su performance-videoinstalación *Animales puros* (2017). Entrevistada por Paula Jiménez España, Carri declara:

Yo digo de *Las hijas del fuego* que es porno Disney, es un chiste que me gusta repetir porque es una película muy luminosa, con gente muy contenta. El guion está construido en contra de cierto modo que tiene el cine *mainstream* o hegemónico de dirimir los conflictos: acá es completamente diferente, el deseo, el afecto e incluso los conflictos, fluyen sin que lo traumático tenga espacio. Ahí es donde la premisa Disney falla dentro de esta trama. Porque ahí lo que plantea la película es una pregunta: ¿cuáles son los deseos y los goces y los cuerpos que dominan ese tipo de conflicto? ¿Por qué acá todos son cuerpos y subjetividades que no parecieran haber sufrido el embate del capitalismo heteropatriarcal? En ese sentido, es un texto utópico, porque el embate del capital nos atañe a todas, pero pensarse en ese mundo utópico es lo que vuelve a ese porno Disney una película profundamente política. (Jiménez España 2020)

Las propuestas de *Las hijas del fuego* dibujan, por cierto, una desterritorialización utópica; sin embargo trazan a la vez una continuidad política sororal. Esta no niega la complejidad de las alianzas pero desactiva su potencia disgregante, acudiendo a la potencia vital del erotismo que celebra Audre Lorde ([1984] 2007: 53-59). Las "hijas del fuego", ¿son *parias*, o son *sisters outsiders*? ¿Tiene sentido contrastarlas? ¿Qué nos enseñan esas figuras estético-conceptuales localizadas? ¿Qué puede comunicarnos este contraste sobre nuestras alianzas, nuestras capacidades de performarlas colectivamente, y sobre lo que está en juego en el contra-archivo del goce?

1. PARIAS

Les mœurs exerçant une influence constante sur l'organisation sociale, il est évident que le but de la publicité serait manqué, si les actions privées en étaient affranchies.

Flora Tristan

1.1. Flora Tristan: deber ético y esfera pública

En las páginas liminares de su relato *Peregrinaciones de una paria (1833-1834)* (1838) Flora Tristan explica su posición respecto a la necesidad de volver públicas las acciones humanas, exponiendo a la vez la misión documental que asume y las tensiones morales que tuvo que enfrentar. Al confesar las mentiras y ambivalencias que sus estrategias de supervivencia le exigieron, las reivindica como esas "tretas del débil" que analizó Josefina Ludmer (Denegri 2003: 50; Ludmer 1985); por otra parte, demuestra en su narración el conocimiento social que se construye a partir del autoanálisis situado:

Se preguntará quizá si es siempre útil publicar las acciones de los hombres en el momento en que acaban de practicarse. Sí, respondería yo. Todas las que perjudican; todas las que provienen de un abuso de poder, cualquiera que este sea: de fuerza o de autoridad, de inteligencia o de posición, y que hiera a otro en la independencia que Dios ha concedido sin distinción a todas las criaturas, fuertes o débiles. Pero si la esclavitud existe en la sociedad, si se encuentran ilotas en su seno, si las leyes no son iguales para todos, si los prejuicios religiosos o de otra índole reconocen una clase de PARIAS, ¡oh!, entonces la misma abnegación que nos lleva a señalar ante el desprecio al opresor debe hacernos echar un velo sobre la conducta del oprimido que trata de escapar al yugo. (Tristan 2003: 77)

La injusticia que supone cualquier tipo de dependencia implica que la persona que la sufre acuda a veces a conductas ilegales o inmorales: la desigualdad y la opresión engendran la transgresión. En este caso no conviene publicarla cuando publicarla significa denunciarla, instigar la condena pública. Si el "orden" social incluye el yugo y la injusticia, entonces el "desorden" que provocan lxs que se escapan del yugo es tan necesario como justo. En su texto, Tristan cruza y articula, por un lado, el contraste entre las acciones "que provienen de un abuso de poder" y "la conducta del oprimido"; y, por otro, la oposición entre el señalamiento y el ocultamiento. La aparente paradoja ética resulta subsumida en la hipótesis de una "misma abnegación". El debate se plantea conjuntamente en el campo de la ética y en el de la política, contemplando un doble problema de responsabilidad y de riesgo que se manifiesta en la noción cristiana de "abnegación". El argumento de Flora Tristan se fundamenta en dos postulados: el de un bien común (Guzmán Useche 2015) del cual cada persona se vuelve responsable y que funciona como norma moral superior, y el de un espacio público común, en el que deben circular las informaciones sobre los "abusos de poder". En el contexto

de injusticia señalado, el doble estándar político y la separación esfera pública/esfera privada, que autorizan el abuso de unxs en detrimento de otrxs, tiene como consecuencia un aparente doble estándar ético adoptado en nombre del bien común. Se admite lo ilegal-inmoral como necesario para luchar contra las injusticias y responder a las contradicciones del universalismo abstracto; se exige ese compromiso ético para la construcción de un espacio público común en el cual se puede transformar las normas y normativas.

Lo que me interesa subrayar en estas frases, más allá del discurso igualitario de emancipación, es su elaboración de la noción de paria en este cruce de dos relaciones y de dos situaciones. En primer lugar, no se formula aquí ninguna "inferioridad antropológica" –como lo subraya Varikas señalando la tensión entre "inferioridad social" e "inferioridad antropológica" (2003a: 102; 2007: 127)– sino que se denuncian relaciones sociales de opresión y desigualdad originada en las leyes. Se trata de derecho y de compromiso o deber ético, que se expone en la interjección "¡oh!" y la carga emocional que esa revela. En segundo lugar, el pensamiento igualitario fundamentado en el postulado de la naturaleza humana común (2003a: 102-103) se engarza directamente con la invención performativa de un espacio público de interlocución en el cual las injusticias pueden ser testimoniadas, denunciadas y debatidas, y al cual todxs tenemos no solo el derecho, sino el deber moral de participar. Flora Tristan integra las relaciones domésticas, "privadas", en este espacio público de debate y revela la realidad de la supuesta "igualdad", es decir, la describe como el privilegio de una élite masculina pudiente. "Publicar la acción de los hombres", en este caso, es intervenir en la esfera pública, instalarse en ella, y conformarla nuevamente mediante esta intervención, a pesar de todos los obstáculos que se oponen a la recepción del discurso de las mujeres (Denegri 2003: 36; Riot-Sarcey 2003: 57).

1.2. Imperativos contradictorios: exotización y elección

Un siglo después, Hannah Arendt explora a su vez la noción de paria en sus reflexiones sobre el antisemitismo y señala algunos puntos que quisiera retomar ahora, en particular la cuestión de los imperativos contradictorios y la lógica de la excepción que trabajaron Varikas (2003a; 2007) y Riot- Sarcey (2003), así como los procesos de exotización y de elección.

Arendt explica la situación ambigua en la cual las sociedades europeas del siglo XIX encerraban a los Judíos: vivían, escribe, "entre los favores y los rechazos" pero en todo caso, tanto su éxito como su fracaso se originaban en el hecho de que eran Judíos (1973: 151). Se exigía, aclara, que escenificaran una alteridad vacía, que dejaran de ser como los "Judíos en general" pero que a la vez mostraran que lo eran, atrapados entre la hipótesis de una extrañeza innata y una explicación social de su enajenación (1973: 152). Esos imperativos contradictorios, relacionados con la posición de excepción y la falsa alternativa *advenedizo/paria* que examina Arendt, son característicos de los procesos de reformulación de las desigualdades y jerarquías sociales en el período post-revolucionario, fundamentados en una ideología naturalista que racializa y sexualiza a los grupos excluidos de los derechos humanos –remito a los trabajos precursores de Colette Guillaumin (2016) sobre el naturalismo desarrollado a partir del siglo XVIII.

Arendt describe la trampa en la que cayó *el potente mago* –es decir, Benjamin Disraeli–, el paria que reivindicó su “aristocracia natural” a partir de la definición del pueblo judío como pueblo elegido, convirtiendo esa elección en “doctrina racial” (1973: 162-165). Mientras que, según Arendt, el Siglo de las Luces había demostrado un auténtico interés hacia la diversidad humana, el XIX expresó en cambio una inclinación mórbida hacia lo exótico, lo anómalo, lo extraño, y exigió esos papeles sociales de distintos grupos encargados del entretenimiento de la “buena sociedad”. Releyendo a Proust, Arendt examina también la sexualización de los judíos –es decir, la construcción de su perversidad– que trabajó sistemáticamente Sander L. Gilman (1996). Un punto clave de su reflexión es el peligro que identifica cuando la sociedad confunde crimen y vicio, aún cuando *glamouriza* el vicio: el crimen se castiga según una normativa jurídica, el vicio, en cambio, se erradica exterminando su origen. Cuando el judaísmo, que era un crimen, se transformó en judeidad, un vicio de moda, los Judíos perdieron toda posibilidad de salir de su condición y se abrió paso a su exterminio (Arendt 1973: 179-194). Lo que demuestra Arendt es que el relativo beneficio que algunas excepciones, como Disraeli, encuentran en la naturalización de la diferencia –es decir, los privilegios asociados a la elección– condena de hecho el grupo entero a una marginación eterna.

De Flora Tristan a Hannah Arendt, vemos construirse el desplazamiento que opera el siglo XIX en la noción de *paria*, desde el marco de los derechos y de las relaciones sociales, hacia el marco naturalista de la psicología moral y de la herencia, o de la *naturaleza* biológica. Evidentemente, en ambos casos, con la situación de lxs parias se trata de volver visibles las contradicciones de la sociedad moderna, de los discursos constituyentes (Maingueneau 2004) –religión, ciencia, derecho, literatura– y de los mitos sobre los cuales se auto-fundamentan (Le Dœuff 1989; 1998 y 2020). En la mítica coherencia de esos discursos se borran o niegan las contradicciones que el cuerpo y la situación de las personas excluidas escenifican. Es decir, con la figura de lxs parias se trata de insistir en la existencia de relaciones sociales de desigualdad, opresión y discriminación, en la condición inhumana de los grupos a los que esas relaciones afectan, como auténtico –y paradójico– *correlato* (Varikas 2003b) de la modernidad, fundamentada en la igualdad y en los derechos humanos. Estos derechos son privilegios reservados a unos pocos. En ambos casos se plantea el problema del acceso al espacio público para reclamar los derechos que han sido negados. Según Judith Butler:

Quienes por una suerte de *realpolitik* estiman que como la formación del “pueblo” es siempre parcial debe aceptarse tal composición mermada como algo inherente a la política tienen en contra a aquellos otros que tratan de mostrar y combatir todas esas formas de exclusión, sabiendo, eso sí, que nunca podrá incluirse a todos, pero que aun así la lucha continúa. (2017: 12)

Veremos ahora de qué manera la lucha continúa y se replantean tanto la noción de paria como la de espacio público y espacio de interlocución, desde los cuerpos aliados y las prácticas performativas.

2. "PORNO DISNEY" O "LUGAR DE RABIA"

Las hijas del fuego (2018), largometraje pornográfico de ficción de Albertina Carri, ganó el premio nacional del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). Así comenta Carri su película en una entrevista publicada por la revista *Intersecciones. Teoría y crítica social*:

Curiosamente la nota de BAFICI, dice que las chicas son las mejores, las más bellas agentes del caos que podría encontrar el cine argentino, porque hay algo de esa idea de agentes del caos, que se parece un poco a esto que yo menciono del contagio, de la pandemia, de la celebración. [...] Durante el rodaje hacía el chiste sobre que estamos haciendo porno Disney, porque lo pornográfico siempre está relacionado con la oscuridad, y sobre todo lo porno, cuando además es colectivo, tiene esta idea del desastre, de pasada la noche, de drogas... (Carri en Sofía Ordynans 2018)

Propongo explorar esa tensión que subraya Carri entre "las agentes del caos" –como forma de exotización de las *parias*– y el "porno Disney" –como forma eufemística del porno, dirigido a un amplio público–, en primer lugar, contextualizando el film en los debates feministas y, luego, describiendo brevemente el dispositivo contra-archivístico que lo caracteriza. Si el comentario parece valorar la disidencia de las "agentes del caos", el "porno Disney", en cambio, reivindica la naturalidad feliz de prácticas sexuales minoritarias,³ todavía condenadas y contra las cuales se ejercen violencias múltiples.

2.1. Las advenedizas y las parias: la herencia

En su análisis de la noción de "excepcionalidad" Riot-Sarcey y Varikas retoman los análisis de Arendt e intentan "reflexionar sobre las relaciones que se instauran entre la afirmación del sujeto-mujer y su pertenencia al género, entre los proyectos individuales de superación de la exclusión y la formación de un sujeto colectivo para la liberación de las mujeres" (1988: 81).⁴ Varias veces citan el "olor a lupanar" que Lamennais detectaba en sus amigas Georges Sand y Daniel Stern, un estigma que las devolvía al lugar que su "excepcionalidad" –o su elección– les había permitido rehuir, y les recordaba su "naturaleza femenina" heredada: su sexo revela que *nacieron* mujeres. La emancipación pública de esas "mujeres de excepción" desencadena discursos de odio en los que se cruzan sexismo, racismo, colonialismo y lujuria: Proudhon reprocha a Sand su "luxure inextinguible" y condena su estilo supuestamente a partir de criterios estéticos. Sin embargo, lo compara con los supuestos excesos de la feminidad racializada: "cette faconde à

³ Al respecto comenta Carri: "Se podría pensar que más que una película distópica es utópica. Me interesa esa figura con respecto a la posibilidad de vivir, no solo el deseo en libertad, que el límite de lo social no pese sobre nuestros cuerpos y sobre nuestros vínculos, sino también de experimentar la capacidad de esos personajes de salirse de cualquier gestualidad sobre lo dramático" (en Jiménez España 2020).

⁴ La traducción es mía.

pleine peau qui rappelle la rotondité de la Vénus hottentote, n'est pas du style". Barbey d'Aurevilly insiste en esa racialización de la escritora en su retrato: "C'est une pagode chinoise ou japonaise, aux gros yeux hébétés [sic] d'une rêverie sans bout, aux grosses lèvres de négresse, jaunies par le cigare [...] elle était dans son salon, quand un homme d'esprit y parlait, comme une vache au bout d'un pré, regardant par la brèche d'une haie, une locomotive qui passe" (citados por Lorusso 2017: párr. 16 y 17). La recurrencia de lo "gordo" en sus enunciados indica la continuidad de la lógica de disciplinamiento que habita su discurso: reduce a la vez los espacios y los cuerpos que pueden ocupar las mujeres. Una gordofobia que sigue actual y a la que se oponen *Las hijas del fuego* (Aiello 2018).

Evidentemente el estigma del "sexo", como metonimia rancia de las "mujeres", es el "sexo" como actividad impura e inmoral, inferior y racializada, animalizada. Carri en cambio reivindica lo estético de la animalidad: "El ideal de belleza humano se supone que siempre está lejos de la animalidad. Para mí no hay nada más bello que lo animal y lo bestial, es una búsqueda que está en todas y cada una de mis películas, de una forma o de otra" (en Pichardo 2019). Los paradigmas estéticos del siglo XIX que citamos brevemente a propósito de Georges Sand pretendían construir jerarquías naturales basadas en rasgos físicos considerados como feos y bestiales. No cabe insistir más en estas escenificaciones, ya que las construcciones del "espectáculo del otro" han sido abundantemente trabajadas, y no solo desde los feminismos (Hall 1997). Sin embargo —y algo inesperadamente después de más de medio siglo de constructivismo social y de feminismo crítico— el "sexo",⁵ como "base material", puede volver a definir hoy el sujeto (¿exclusivo y excluyente?) del feminismo. El manifiesto y las polémicas que se difunden en el blog del grupo F.R.I.A. (Feministas Radicales Independientes Argentinas) indica: "Rechazamos todo intento de borramiento de la mujer como sujeto político y de ocultación de su base material: nuestro cuerpo sexuado" (F.R.I.A. 2018). Las recientes disputas en torno a la "ley Trans" en España revelan las crecientes tensiones que parecen separar a las "advenedizas" de las "parias", pero también la complejidad de los posicionamientos (Robles 2021), sus múltiples instrumentalizaciones mediáticas e ideológicas (Solís 2021; Kohan 2021) y los vértigos que suscita la desestabilización de un "orden" de género, cuando se conceden derechos a las personas trans.⁶ En Argentina, mientras la "ley de ma-

⁵ Recordemos, entre otras obras clásicas, que Simone de Beauvoir publica *Le deuxième sexe* en 1949, Rosario Castellanos defiende su tesis *Sobre cultura femenina* en 1950 y el *Sexual politics* de Kate Millet sale en 1970.

⁶ En el *Manifiesto #26J* de "Confluencia del movimiento feminista" se postula que el proyecto de ley en favor de los derechos de las personas trans es una "situación criminal" que resulta de "la alianza entre el patriarcado y el capitalismo neoliberal contra las mujeres en general, y contra el movimiento feminista en particular" (<<http://movimientofeminista.org/manifiesto-26j/>>). Los tres "principios rectores" de este movimiento son: "El objetivo urgente e inmediato de la Confluencia es impedir las iniciativas normativas que pretenden consagrar el concepto de 'autoidentificación del género' en el sistema jurídico español. La Confluencia defiende la definición de 'mujer' basada en el sexo. El género no es una identidad, sino un sistema jerárquico y, por tanto, la Confluencia se declara a favor de su abolición. La Confluencia se opone a toda forma de mercantilización de nuestros cuerpos siendo, por tanto, abolicionista de la prostitución, de la pornografía y de los vientres de alquiler" (<<http://movimientofeminista.org/principios-rectores/>>).

trimonio igualitario" (2010), la "ley de identidad de género" (2012), el movimiento #NiUnaMenos (2015) y las movilizaciones multitudinarias contra los feminicidios y en favor de la legalización del aborto, patentizan hasta qué punto el feminismo está ocupando un sector cada vez más amplio del espacio público, aparecen tensas disputas en cuanto a la legitimidad del sujeto del feminismo. Las "feministas radicales" vuelven a reivindicar el sexo y el dimorfismo como fundamentos excluyentes de sus luchas: las tensiones alrededor de las marchas masivas del 8M 2019 (Huarte 2019; Wayar 2019; Tejada 2019) o los discursos que niegan la identidad de género cuando se contempla la demanda colectiva de cupo laboral travesti trans (Santoro 2020) demuestran la complejidad del contexto. Respecto a esa nueva situación, Carri prefiere dejar en suspenso esas tensiones y observa:

Yo creo que es un momento histórico. Recuerdo hace unos años, te diría 5, 6 años, cuando nos hacían notas a las directoras mujeres *Clarín*, *La Nación*, esos medios que les gustaba muchísimo hacer eso, recuerdo reuniones en las que todas se sentían incómodas llamándose feministas. En ese momento decirse feminista, era mala palabra, realmente, nadie lo entendía, no sabían de qué se trataba, pero generaba mucha incomodidad. [...] Ahora casi que da vergüenza no llamarse feminista. En ese sentido ya es una batalla ganada, enorme. Hacia dónde va el movimiento de mujeres, desconozco completamente. Pero creo que es un momento histórico sin dudas, importantísimo. (Ordynans 2018)

En el sector LGBT del cual Carri es una figura emblemática –por muchas razones y, entre otras, porque creó y dirigió *Asterisco*, el festival internacional de cine LG-BITTTQ de Buenos Aires– se considera que las victorias parciales que representaron las leyes de 2010 y 2012 deben ser consolidadas e insisten particularmente en la necesidad de aplicar, y mantener, la ley de Educación Sexual Integral (ESI o Ley 26.150, 2006). Todavía no se implementó debidamente y hasta resulta abiertamente amenazada por los sectores católicos conservadores que consiguieron durante años suspender la legalización del aborto (Faur 2018; Peker 2018).⁷ Según Mara Brawer, ex-subsecretaria de Educación de la nación, si bien se asume el modelo de educación sexual centrado en los órganos reproductivos –que sigue promoviendo el sexismo, la bi-categorización y la heteronormatividad– peligra en cambio la perspectiva de género que la ley integró y volvió obligatoria (Brawer 2018). Desde las feministas radicales también se censura la perspectiva de género que adopta la ley (F.R.I.A. 2019).

En el marco de las luchas feministas y del *backlash* antifeminista, nacionalista y conservador (Sosa 2021), posicionándose por otra parte en las disputas entre feministas *queer/cuir* pro-sexo y feministas radicales anti-pornografía, que no reconocen el privilegio cis (Santoro 2020), sale la película *Las hijas del fuego* (2018). Según mi hipótesis, este film pornográfico, desde su concepción y para intervenir en el contexto en que se inserta, cuestiona la figura de lxs parias como

⁷ Lo demuestra la iniciativa de un grupo de estudiantes de La Plata que redactaron un libro titulado *¿Dónde está mi ESI?*. Este libro constituye el manual de educación sexual integral que hubieran querido tener y que se dedicaron a realizar poniéndolo en acceso libre en línea para otrxs estudiantes (Carbajal 2019).

elección en función del origen, y la desplaza hacia otro tipo de figuración. Toda la filmografía de Albertina Carri se inscribe en el cuestionamiento de la naturalización de la *familia* como herencia, y en su traslado hacia la dimensión política del legado que le dieron las Madres de Plaza de Mayo (Carri 2003, 2005, 2008, 2012 y 2017; Soriano 2014a y 2019; Sosa 2021). En ese posicionamiento, “el olor a lupanar” ya no funciona como estigma y no participa de la naturalización de las relaciones de opresión y exclusión que construyen el género. Lo que está en juego no es el *lugar de origen* de la enunciación sino el espacio utópico que la performatividad del *lugar de rabia* logra abrir. En *Las hijas del fuego*, el “olor a lupanar” es el motivo fundamental de un discurso político pro-sexo (flores 2021: 91-98). Lejos de asumir la “inferioridad antropológica” de las mujeres, cis y trans, que practican la pornografía, la película de Carri construye, exhibe y promueve una interdependencia sororal militante que neutraliza los peligros de la tensión exotización/elección que Arendt señalaba. La verticalidad que niega a las actrices porno su agencia, reduciéndolas al estatuto de víctimas y confundiendo, desde un mismo punto de vista exterior, trata, pornografía y trabajo sexual, reincide en el uso de “las herramientas del amo” que –como nos recordaba Audre Lorde en su conferencia de 1979– “no desmontarán nunca la casa del amo”: “What does it mean when the tools of a racist patriarchy are used to examine the fruits of that same patriarchy? It means that only the most narrow parameters of change are possible and allowable” (2002: 106).

2.2. Pornografía: lugar de rabia / tocar la fibra

¿Es la pornografía una “herramienta del amo”? ¡No! contestan las feministas pro-sexo que se inscriben en la línea abierta por la antropóloga Gayle Rubin y por la ex *porn star*, sexóloga, feminista y queer Annie Sprinkle, recuperando su trabajo educativo y sus performances. Lo que sí siguen siendo herramientas del amo son, por un lado, la hipótesis de la heterosexualidad como algo “natural” y, por otro, el estigma del “sexo”: las dos caras inseparables del mito de la familia heteronormativa, o del cuento de la pareja enamorada, motivos recurrentes de las ficciones que nos emocionan –es decir, que *disciplinan* nuestras emociones. Gayle Rubin sugiere que cada sociedad jerarquiza las prácticas sexuales, naturalizando y normalizando algunas y estigmatizando otras (2010: 135-224). Annie Sprinkle revela que el sexo se enseña y que las *sexpertas* (Paveau 2014), las especialistas de la disciplina, no eran exactamente los médicos, ni los pornógrafos, sino las actrices porno y las trabajadoras del sexo (Sprinkle 1998). Esa “re-orientación en el pensamiento”, o esa “desorientación” que la filósofa Michèle Le Dœuff reivindica como el primer paso necesario hacia el feminismo (1989: 242-247; Jeannelle y Lasserre 2020), exige que sean constantemente cuestionadas las categorías que lo estructuran. Lo hacen desde décadas las activistas pro-sexo y la “violencia queer” del desafío porno lésbico: es la tranquila *rabia* con la que las protagonistas castigan a los machos que cruzan su ruta. También lo hace la “creatividad de la vergüenza queer” (Kosofsky Sedgwick 2018: 39-69): las performances de los cuerpos componen *texturas*, territorios, paisajes humanos y a la vez son personas que gozan; en un frágil y extraño equilibrio entre

la ficción poética y la participación militante del testimonio documental, nos "tocan" (2018: 19).

Creemos saber lo que es el "sexo", la "pornografía", el "amor", pero las *perspectivas parciales* que *esxs parias* construyen a partir de su experiencia personal y vuelven públicas, pueden quizás enseñarnos otros saberes. Recordemos que el punto de vista de *lxs subyugadx*s solo es *privilegiado* en la medida en que son potencialmente menos propensxs a autorizar la negación del "núcleo interpretativo y crítico de todo saber" (Haraway 1988: 584). Es decir, porque tienden a refutar cualquier origen como lo que autoriza o desautoriza. No se instalan en ninguna paratopía, no necesitan la romantización de la figura de *lxs parias*. Tampoco se instalan en los dualismos paranoicos que postulan subversión vs hegemonía, o liberación vs represión. Conocen las trampas de la exotización, la sexualización o la racialización. Afirman su autorización en la realidad de su existencia, aquí y ahora, en la realidad de sus prácticas minoritarias aquí y ahora, y en la responsabilidad que asumen cuando intervienen con "abnegación", o más bien asumiendo los riesgos que corren, en el espacio público amplio del cine nacional e internacional –recordemos que el film fue estrenado y premiado en el BAFICI y circuló en varios festivales. Las hijas del fuego exhiben su vulnerabilidad social al exponer su cuerpo, sus deseos, sus fantasías, su disidencia, considerando que participar con interpretaciones críticas en el debate puede abrir un espacio de rabia y contribuir a construir un mundo más acogedor, menos injusto, menos violento (Milano 2014: 115-117). El equipo que participó en esa producción cinematográfica se compone de mujeres militantes que se atrevieron a participar en el proyecto:

Para mí lo importante con respecto al casting de *Las hijas del fuego* es que quienes actúan en la película tengan una convicción militante. Todo el mundo cree que hacer una porno es divertidísimo, que dirigirla es una experiencia celebratoria y lo es sin dudas, como siempre lo es dirigir para mí. Pero también es una experiencia incómoda, como dirigir en general. Hacer una porno lo es particularmente porque las actrices están muy expuestas, no solo por la desnudez física sino también en un sentido emocional. Mi rol como directora también es de contención y la relación con los actores y actrices siempre es delicada, porque son los cuerpos que representan aquello que está escrito, a la vez que lo modifican, intervienen, componen y traen una cantidad de información nueva a la que también hay que estar abierta y atenta. La clave con respecto al casting de *Las hijas del fuego* era principalmente que sean chicas que tuviesen convicción sobre lo que estaban haciendo, y así fue. Eso se ve en la película, esa convicción es una parte relevante de la narración. (Jiménez España 2020)

Los saberes situados lo son, precisamente, cuando niegan que haya algún lugar, algún origen privilegiado y autorizado del saber, alguna posición que pudiera determinar una eventual jerarquización de los saberes y de las luchas, algún archivo definitivo en el cual fundamentar un saber. Trasladan el valor del saber desde el origen/el sujeto, la situación de excepción/elección que lo enuncia, hacia los dispositivos críticos y solidarios que el saber produce y comparte, publica, construyendo territorios *dis-locados* (Soriano 2020). Se mueven desde el archivo

autorizado hacia el contra-archivo como dispositivo crítico e interpretativo. La performatividad del contra-archivo del goce se mide en el desfase entre lo que el consenso o la *doxa* considera como el “referente” del porno y las distorsiones que opera *Las hijas del fuego*. Según Carla Leonardi: “Carri subvierte las convenciones del género y trasciende las limitaciones estéticas que apuntan al consumo vacío, porque no solo se dirige al hedonismo del cuerpo, sino también a la capacidad de reflexión del espectador” (2018). Las entrevistas que dio Albertina Carri cuando se estrenó su película enfatizan esta dimensión plural, solidaria, experimental en el modo de hacer cine con el equipo de actrices, técnicas, productoras, directora de sonido, responsable de casting, etc., que participaron en la aventura colectiva, des-jerarquizando los modelos imperantes, cuestionando la puesta en escena de los cuerpos y logrando la valoración de cuerpos disidentes (Registro 2018; Mercado 2018). Una apuesta experimental también en el *combo* de géneros practicado, combinando el *tempo* del porno con la larga *road movie* utópica y a la vez “bastante clásica” en la puesta en escena: “es mi película más clásica podría decir” (Carri en Mercado 2018). Así se concibe el irónico oxímoron “porno Disney”, en esa tensión que pretende ampliar los límites de lo visible, de lo viable, y los territorios de lo transitable (Ordynans 2018).

2.3. Las hijas del fuego: el contagio

Para terminar, presentaré más detalladamente algunos de los elementos del contra-archivo del goce que elaboran Albertina Carri y sus compañeras en *Las hijas del fuego*.



Imagen 1⁸

⁸ Captura de pantalla de *Las hijas del fuego* (2018), de Albertina Carri. Todas las imágenes propuestas aquí son capturas de pantalla hechas por mí, a partir de un acceso privado a la película en

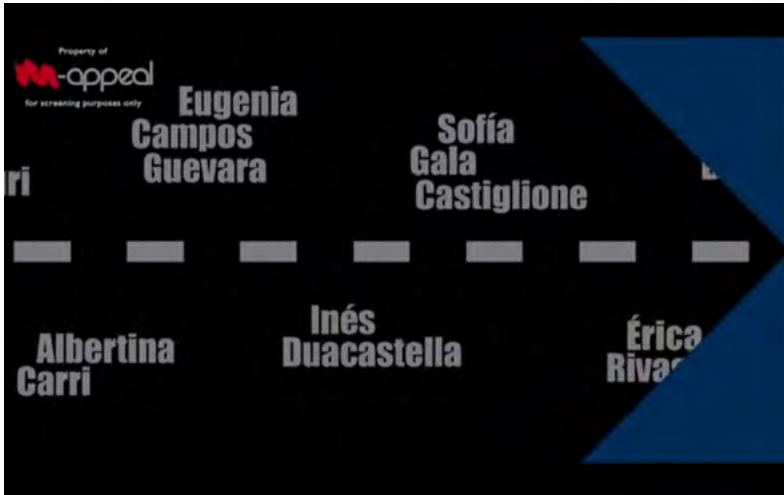


Imagen 2

Primer elemento del dispositivo: la banda deshace la autoría (Imágenes 1 y 2). La secuencia de los créditos iniciales representa gráficamente el cruce de enunciados, el dialogismo, la conversación colectiva no jerarquizada, el espacio público abierto y dinámico, simbólicamente figurado en la representación estilizada de la ruta-carretera diversamente orientada –o des-orientada– y de los nombres que circulan. Esa configuración no permite distinguir el origen –la *autoría*/autoridad/autorizada– ni identificar las funciones, borra las diferencias, las distinciones. Presenta una sucesión ininterrumpida de nombres, una serie de aperturas y circulaciones, cruzadas, simulando así el movimiento continuo del decir, del hacer, del saber que define la película. Se evidencia también la producción solidaria y colectiva de una película porno feminista lesbiana con actrices y actoras militantes que participan del movimiento feminista, del movimiento queer porno y post-porno argentino,⁹ con el casting de Rosario Castelli y las redes de producción con las que Carri desarrolla sus proyectos independientes (Milano

la plataforma vimeo concedido por la directora y reproducidas con su autorización.

⁹ A la pregunta que le hace Camila Pichardo respecto a las limitaciones que enfrentó para hacer su película, Albertina Carri responde: “Las limitaciones fueron de producción. La falta de recursos nos acompañó a lo largo de toda la peli, pero también nos sobró convicción y por eso pudimos hacerla. En términos éticos, la limitación fue no hacer nada que no sea consensuado y previamente hablado entre todas” (Pichardo 2019). Y a la pregunta que le hace Victoria Lencina sobre esta secuencia inicial que interpreta como “agradecimientos” contesta Carri: “En realidad no es de agradecimientos. 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 película. Yo menos que nadie. Por eso todas somos productoras y somos parte de la producción. Somos un colectivo” (Lencina 2018).

2019), en un contexto que favorece esa empresa (Milano 2014 y 2017; Acosta y Milano 2018).

Se juega con el archivo pornográfico, identificándolo en primer lugar con la posición del pornógrafo, es decir, el sujeto que maneja la pluma o la cámara y *escribe sobre las prostitutas*, sus objetos. Esta posición a la vez se escenifica como problema, en el personaje que encarna Carolina Alamino, y se dis-loc, al contrarrestarla con el dialogismo de la *banda* que asume el film, sus cruces y bifurcaciones (Ordynans 2018). Varios distanciamientos se operan a partir de este heterogéneo posicionamiento inicial. Se descarta, por ejemplo, el *male gaze* (Mulvey 1975), citándolo en las imágenes de archivos incluidas, para exponer, con este *found footage*, la continuidad entre el cine *mainstream* y la pornografía, e interrogar la fascinación que ejercen (Imagen 3). Se toma una distancia irónica respecto a la noción de transgresión, citando y dialogando con el erotismo, según Georges Bataille, y escenificando a la vez una orgullosa conquista del territorio religioso (Imagen 4). Se fantasea variaciones sobre el motivo romántico-porno *snuff* de Ofelia, en una poética reproducción del *Ophelia* (1851-1852) de John Everett Millais (Imagen 5),¹⁰ añadiéndole el beso del príncipe que salva a Blanca Nieves o a la Bella Durmiente, en una secuencia que retoma algunos rasgos de *Une partie de campagne* de Jean Renoir ([1936] 1946).



Imagen 3

¹⁰ Disponible en el web de la Tate, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>>.



Imagen 4

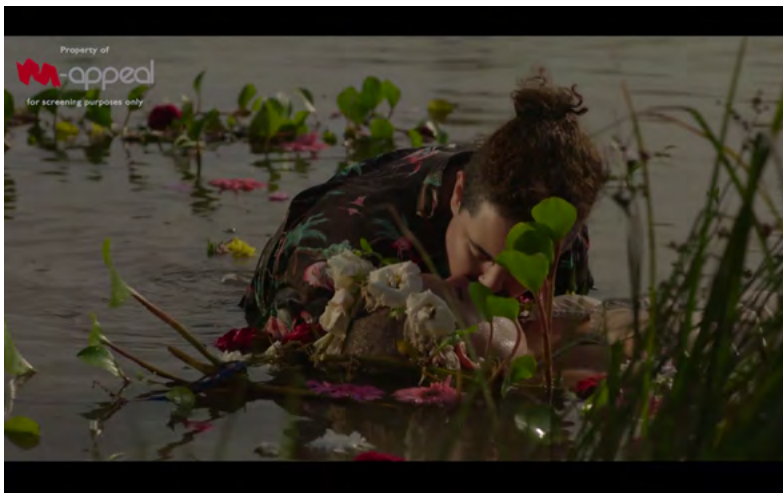


Imagen 5

Segundo elemento: la tematización del dispositivo óptico. Varias veces el plano funciona como una advertencia, un llamado, un interrogante: ¿quién tiene el poder de mirar?, ¿con qué medios tecnológicos?, ¿"con la sangre de quiénes han sido moldeados mis ojos"? ("With whose blood were my eyes crafted?", pregunta Haraway) (1988: 585). El cine se muestra como tecnología óptica (Imagen 6) en un cuestionamiento meta-cinematográfico recurrente en el cine ensayístico de Carri (Milano 2019, Soriano 2014b y 2016). La gramática cinematográfica se vuelve objeto opaco: las lentes, la luz, el punto de vista, la distancia, el encuadre, la orientación de la cámara, sus movimientos, etc., se tematizan en planos que nos

desconectan de los códigos “transparentes” del cine narrativo estándar –esos códigos se vuelven invisibles porque su recurrencia tiende a borrar su carácter convencional– y nos trasladan hacia la exposición de sus propios procedimientos.

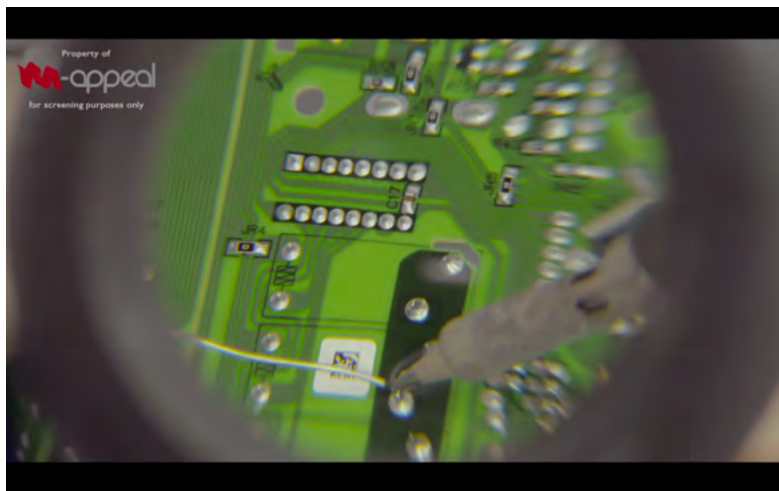


Imagen 6

Tercer elemento del dispositivo: la voz en off que instauro un contrapunto. Este se añade a los elaborados juegos sonoros y a la música, siempre en contrapunto en el cine de Carri (insiste en ello la directora en Mercado 2018). El discurso de la voz en off contextualiza la diégesis, desarma la ficción y arma la reflexión. Este contrapunto aparece en *Los Rubios* (2003), fundamenta el corto *Restos* (Carri 2010) y la película *Cuaterros* (Carri 2017). Primero, opera la inscripción en un contra-archivo que es historia plural y silenciada, cuya escritura asume la *banda* –“somos”– aunque el cuestionamiento sea expresado en primera persona –“Pienso”. En efecto, la primera secuencia presenta sucesivamente a las tres protagonistas separadamente, no hay diálogo; la sigue un largo plano secuencia, en cámara lenta, que representa la llegada en barco desde la Antártida a Ushuaia de la actriz Carolina Alamino, que hace el papel de directora de cine y proyecta realizar una película porno. Su compañera (Mijal Katzowicz) la espera en el muelle. Sobre el desembarque y el abrazo de la pareja enamorada (Imagen 7), en cámara lenta, se superpone la voz en off que evoca el lugar, las continuidades y las rupturas poco documentadas: “las científicas que desembarcaron acá en 1968” (Ferraro y *al.* 2020). Se va instalando un proceso de memoria y de lucha, una genealogía política encarnada, sensible y problemática:

Antártida 1968 dice el cartel, muchos años antes de mi nacimiento. Sin embargo este lugar no debe haber cambiado casi nada. Hay sistemas que nunca cambian, aunque el tiempo parece modificarlo todo, la milicia y el clero son lógicas

que no tienen solución, dejan marcas indelebles por siempre. Sus cuerpos son los mismos, los mismos trajes, los mismos hombres, cargando una historia de fronteras y represión. Pienso en las científicas que desembarcaron acá en 1968, ¿cómo serían sus cuerpos cuando llegaron aquí aquellas mujeres que ya desafiaban los paradigmas dominantes ejerciendo la ciencia como modo de vida? Somos las nietas, bisnietas, hijas y hermanas de aquellas que pusieron su arte y su cuerpo, su territorio y su paisaje, como herejes antorchas, a iluminar un nuevo cielo. Somos las hijas del fuego. El problema nunca es la representación de los cuerpos, el problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorios y paisaje frente a la cámara. (voz en off, Carri 2018: min. 00:07:59- 00:09:10)



Imagen 7

Cuarto elemento, el juego con los códigos y los formatos pre-construidos, en el que se incluye la voz en off, que retoma un rasgo clave del film documental. Los géneros cinematográficos, el género de los géneros, las jerarquías que componen, los efectos y afectos que generan por el uso reiterado que hacemos de ellos, las normalizaciones que engendran, se tematizan en las confrontaciones recurrentes reivindicadas por Albertina Carri (2014; Soriano, 2014b). ¿Qué efectos y afectos produce una película porno que se construye formalmente como una ficción narrativa *mainstream* y pretende circular en los mismos ámbitos? ¿Cómo nos toca? O al revés, ¿qué desplazamientos y dis-locaciones opera una ficción narrativa *mainstream* que incluye cada diez minutos una secuencia pornográfica? El viaje porno utópico de la pareja que se transforma pronto en trío, y luego va sumando nuevxs compañerxs, es sin embargo una *love story*, una reflexión sobre el amor, la sororidad, y el deseo, la sexualidad, la pornografía. Debemos aceptar la re-orientación en el pensamiento, la vulnerabilidad de la ignorancia, ocupar por un tiempo el lugar de rabia y a la vez el lugar de la poesía, del humor, de la meditación, el lugar de la vergüenza que se vuelve creación, performance.

Debemos admitir que, quizá, no sabemos lo que es el amor ni lo que es el porno, hasta compartir las interrogantes de la voz en off:

Si no hay trucos y hay placer, sensualidad, disponibilidad, tiempo, ¿es porno? ¿O la pornografía es solo la objetivación de los cuerpos? Si la subjetividad de esos cuerpos no es destruida, ¿dejan de pertenecer a ese género? Estamos en una búsqueda salvaje, estamos buscando a la vez el cuerpo y la historia. (voz en off, Carri 2018: min. 00:28:27-00:28:51)

Porque aquí no hay sujeto ni sacrificio. Porque no hay ofrenda y a quien ofrendar. Porque placer y felicidad no han sido expulsados del orden cósmico, no pertenecen a una ley superior. Porque no hay desamparo al no haber culto ni imagen ni forma de representarlo. ¿Es el inicio de una nueva era? ¿el nacimiento de una nación? ¿o la idea de nación será demasiado patriarcal? Se va formando un pueblo que busca una historia de contagio y no de herencia. (voz en off, 2018: min. 00:59:11-00:59:47)



Imagen 8

La dimensión política de la pornografía queer se explicita en las falsas digresiones de la voz en off, y especialmente en el contraste contagio/herencia que se expone en contrapunto del plano que resignifica el motivo erótico de mujeres bañándose (Imagen 8), recurrente en la pintura.¹¹ La herencia es el privilegio, la ambigüedad de la excepción, el archivo de la ideología naturalista y nacionalista

¹¹ Se puede consultar el video de la visita comentada por Sylvie Ramond, responsable de la exposición "Picasso. Baigneuses et baigneurs" del Musée des Beaux Arts de Lyon, disponible en línea (<<https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-programmation/expo-picasso-lyon>>), así como el dossier de prensa (<<https://www.mba-lyon.fr/sites/mba/files/2020-06/Dossier%20de%20presse%20exposition%20Picasso.pdf>>).

que incluye la limpieza de sangre, el colonialismo, la fisiognomía, la frenología y la exotización, la racialización y la sexualización de los grupos oprimidos. La herencia se fundamenta en el binarismo y la exclusión yo/otro, sujeto/objeto, etc. El contagio es la “idea deleuziana” (Carri en Ordynans 2018), un proceso que corresponde a las multitudes queer, supone el contacto de los cuerpos, las conexiones solidarias (Walters 2020), lo que aquí y ahora puede ser un germen peligroso, pero también puede significar una alianza simbiótica, una “pandemia” capaz de metamorfosear a la humanidad. La temática del contagio y de la zoonosis está presente en las reflexiones de Carri desde *La Rabia* (2008) y corre en sus trabajos pornográficos (Soriano 2019). En *Las hijas del fuego* el contagio opera desde la dimensión documental, es decir, desde la performance colectiva que volvió posible una aventura en la que cada persona puso su cuerpo. Carri declara:

Eso fue muy intenso porque también generó esta intimidad que se ve en esos planos, porque ya había una confianza entre los cuerpos, claramente, y no solo entre los cuerpos que están delante de cámara –sino también detrás–. Esto que contaba de *Pets*, hay un alguien del otro lado diciendo “dale, dale, hace esto y lo otro”, acá no. Era como un estar todas juntas a la vez, en esa situación. (Carri en Ordynans 2018)

Y Sofía Ordynans comenta:

Quizá sin querer, es aquí donde Carri termina una vez más incorporando el elemento de lo testimonial. Muchas de las actrices vivieron esta experiencia de ser filmadas, y de ser filmadas desnudas, desnudas y teniendo sexo entre sí, por primera vez. El rasgo propio de la novedad es captado por la cámara, que registra la primera vez de muchas cosas, con los gestos que aportan lo nuevo, lo que no se termina de actuar, sino de lo que se siente. El registro documental, incluso a pesar de ser una ficción, está una vez más presente en la obra de Carri. (Ordynans 2018)

Lo enfatiza Albertina Carri entrevistada por Noelia Mercado durante el 9º festival REC (Universidad Nacional de La Plata): el “porno Disney”, en este marco, tiene una doble función performativa. Por un lado, es celebratorio para las mujeres cis y trans que participaron y pudieron reivindicar la potencia vital de su sexualidad, comunicándola a personas que pocas veces se ven representadas de esa forma en el cine narrativo; por el otro, permite ampliar una audiencia que formas más experimentales hubieran fastidiado. No obstante, esa negociación con las “herramientas del enemigo” (Carri en Mercado 2018) se difumina al final:

Yo adoro el cine experimental, me conmueve la poesía de una mancha más que una escena narrativa. La película de (José Antonio) Sistiaga, un film realizado a mano con pinturas, es de mis películas favoritas. Pero también sé que es un arte no masivo, que la invasión de imágenes y relatos a las que estamos expuestos no nos da tanto margen para poder apreciar el arte más contemplativo o reflexivo. Entonces, intenté acercarme a las personas desde un relato más

convencional, que sin embargo está lleno de aristas y rupturas. La trama se va diluyendo sobre el final hasta que ya no sabés muy bien donde estás, si es un sueño, una fantasía, un nuevo viaje, si siguen en el mismo decorado. Y eso me gusta mucho, porque siento que ese diluirse, ese no cumplir con las expectativas de una trama perfecta, es un modo de correrse de la lógica patriarcal y capitalista, que piensa el mundo en términos de objetivos. Creo que fue importante entonces, para llegar a ese final, haber contado la película como una *road movie*, siguiendo una aparente trama que luego se derrama en un orgasmo que pareciera no tener fin. (Carri en Pichardo 2019)

2.4. Dis-locación de la posición paria

En el inicio de esa reflexión postulamos que la utopía que arma el film *Las hijas del fuego* participaba de los debates actuales que atraviesan los feminismos. El análisis de su intervención nos permitió considerar, desde el contexto argentino, algunos aspectos claves de las tensiones en juego en cuanto al “sujeto” del feminismo. Repasando brevemente las contradicciones señaladas por Tristan y Arendt, vimos cómo el siglo XIX desplazó la noción de *paria* desde el marco de los derechos humanos hacia una concepción biológica. La relativa abstracción de la noción de “paria” pudiera favorecer así la construcción de la posición cis-heteronormativa –fundamentada en el dimorfismo impuesto por el biologismo moderno que describió Thomas Laqueur (1990)– como universal. Las figuras estético-conceptuales que proponen Carri (“hijas del fuego”) o flores (“fugitivas en el desierto”), al desterritorializarla hacia confines geográficos, contextualizan y materializan la posición paria, la desplazan desde lógicas de herencias hacia políticas de alianzas. Reivindicando las tensiones entre la abstracción del concepto y las contextualizaciones afectivas de las prácticas disidentes, la performatividad epistémica y política de esas figuras estético-conceptuales aclara las relaciones interseccionales y los privilegios que se trata de des-armar, nos acerca a las multitudes queer y a las alianzas que podemos armar. El lugar de rabia que habitan las hijas del fuego se expande. Las hijas del fuego y su fiebre contagian los espacios que recorren sus afectos, crean “una epistemología (micro)política de las prácticas de resistencia que desarticula e interrumpe las estructuras de comprensión, las orientaciones prácticas, el lenguaje habitual y los logros ideales de la sexualización normativa de la decencia pública” (flores 2021: 97).

OBRAS CITADAS

- Acosta Fermin y Milano Laura (2018). “Territorios obscenos y márgenes del placer: Introducción al dossier sobre pornografía, post-pornografía y audiovisual en Latinoamérica”, *Imagofagia*. Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual, 18: 459-464.
- Aiello, Julieta (2018). Entrevista a la directora Albertina Carri y la actriz Carolina Alamino. Buenos Aires: Pickle Audiovisuales registro y edición para IndieHoy. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=Zq3mdQUt6i4>>.

- Arendt, Hannah (1973). *Sur l'antisémitisme – Les origines du Totalitarisme* [1951]. París: Calmann-Lévy.
- Arendt, Hannah (2005). *La tradición oculta*, trad. R. S. Carbó & Vicente. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* [2015], trad. María José Viejo. Barcelona: Espasa Libros.
- Carbajal, Mariana (2019). "Manual de Educación Sexual hecho por los propios estudiantes. Sex Education, no en Netflix sino de verdad", Página 12, 17 de marzo, <<https://www.pagina12.com.ar/181515-manual-de-educacion-sexual-hecho-por-los-propios-estudiantes>> (27 de abril de 2019).
- 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 (2010). *Restos*. Argentina: Albertina Carri.
- 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 (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 (2013). "Cuestión de imagen", *Cinemas d'Amérique latine*, 21: 31-41. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.123>>.
- Denegri, Francesca (2003). "Estudio introductorio. La insurrección comienza por una confesión", in Flora Tristan, *Peregrinaciones de una Paria*, trad. Emilia Romero de Valle. Lima: UNMSM – Fondo Editorial, 35-69.
- F.R.I.A. Blog (2018). "Manifiesto FRIA: respuesta a las difamaciones al Feminismo Radical o Rad-fem", 26 de febrero, <<https://friargentina.wordpress.com/2018/02/26/manifiesto-fria-difamaciones-feminismo-radical-radfem/>> (4 de abril de 2019).
- F.R.I.A. Blog (2019). "Por una ESI feminista", 26 de agosto. <<https://friargentina.wordpress.com/?s=ley+ESI>> (4 de abril de 2019).
- Faur, Eleonor (2018). "La ESI en disputa", Página 12, 14 de septiembre, <<https://www.pagina12.com.ar/142001-la-esi-en-disputa>> (4 de abril de 2019).
- Ferraro, Daiana Paola et al. (2020). "Mujeres científicas del Museo Argentino de Ciencias Naturales: 'Las Cuatro de Melchior'", *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales, Nueva Serie, Diciembre*: 249-264. DOI: <<https://doi.org/10.22179/REV-MACN.22.708>>.
- flores, valeria (2009). "'Fugitivas en el desierto': voces lesbianas en un paisaje heterosexual". Blog *Escritos heréticos*. 26 de abril de 2009, <<http://escritoshereticos.blogspot.com/2009/04/fugitivas-en-el-desierto-voces.html>> (29 de julio de 2021).
- flores, val (2021). *Romper el corazón del mundo*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Gilman, Sander L. (1996). *L'autre et le moi. Stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*. París: PUF.

- Guillaumin, Colette (1992). *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. París: Côté-femmes.
- Guzmán Useche, Nataly (2015). "Flora Tristán: una viajera de su tiempo", *Ciencia Política*, 10.20: 131-149. DOI: <<https://doi.org/10.15446/cp.v10n20.53921>>.
- Halberstam, Judith (1993). "Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage and Resistance", *Social Text*, 37: 187-201. DOI: <<https://doi.org/10.2307/466268>>.
- Hall, Stuart (1997). "The Spectacle of the 'Other'", in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: SAGE, 223-279.
- Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14.3: 575-599. DOI: <<https://doi.org/10.2307/3178066>>.
- Huarte, Guillermina (2019). "El nuevo nombre del transodio y el abolicionismo: radfem", *Enfant terrible*, 28 de enero, <<https://enfant-terrible.info/feminismos/el-nuevo-nombre-del-transodio-y-el-abolicionismo-radfem/>> (9 de agosto de 2021).
- Jeannelle, Jean Louis y Audrey Lasserre (eds.) (2020). *Se réorienter dans la pensée. Femmes, philosophie et arts, autour de Michèle Le Dœuff*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Jiménez España, Paula (2020). "Albertina Carri: 'Los límites que no están penados son los que pesan en el cuerpo'", *The praxis journal*, 23 de septiembre, <<https://theprixjournal.com/albertina-carri-los-limites-que-no-estan-penados-son-los-que-pesan-en-el-cuerpo/>> (19 de agosto de 2021).
- Kohan, Marisa (2021). "La ley 'trans': muy esperada por el colectivo LGTBI, muy discutida por una parte del feminismo", *Público*, 28 de junio, <<https://www.publico.es/sociedad/ley-trans-ley-trans-esperada-colectivo-lgtbi-discutida-parte-feminismo.html>> (23 de julio de 2021).
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2018). *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad [2003]*, ed. y trad. M. J. Belbel Bullejos, trad. R. Martínez Ranedo. Madrid: Alpuerto.
- Laqueur, Thomas (1990). *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Le Dœuff, Michèle (1989). *L'étude et le rouet*. París: Seuil.
- Le Dœuff, Michèle (1998). *Le sexe du savoir*. París: Aubier.
- Le Dœuff, Michèle (2020). "Femmes – Philosophie – Féminisme. Un post-scriptum" [1982], in *Se réorienter dans la pensée. Femmes, philosophie et arts, autour de Michèle Le Dœuff*, ed. Jean Louis Jeannelle y Audrey Lasserre. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 233-244.
- Lencina, Victoria (2018). "Fuego del Sur. Entrevista a Albertina Carri", *HLC – Hacerse la crítica*, <<http://hacerselacritica.com/fuego-del-sur-entrevista-a-albertina-carri-por-victoria-lencina/>> (9 de julio de 2021).
- Leonardi, Carla (2018). "Indagación sobre el goce femenino: Las hijas del fuego", *HLC – Hacerse la crítica*, <<https://www.hacerselacritica.com/indagacion-sobre-el-goce-femenino-las-hijas-del-fuego-por-carla-leon>> (9 de julio de 2019).
- Lorde, Audre (2002). "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's [1981]", in *This Bridge Call My Back. Writing by Radical Women of Color*, ed. Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa. Berkeley: Third Woman Press, 94-101.

- Lorde, Audre (2007). *Sister Outsider* [1984]. Berkeley: Crossing Press.
- Lorusso, Silvia (2017). "La misogynie littéraire. Le cas Sand", *Revue italienne d'études françaises*, 7. DOI: <<https://doi.org/10.2307/3178066>>.
- Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil", in *La sartén por el mango*, ed. Patricia González y Eliana Ortega. San Juan de Puerto Rico: El Huracán, 47-54.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Mercado, Noelia (2018). Entrevista a Albertina Carri. 9º Festival REC, canal YouTube FDA a la carta, 17 de octubre, <<https://www.youtube.com/watch?v=C2JfKltb8Ek>> (6 de agosto de 2021).
- Milano, Laura (2014). *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Editorial Título.
- Milano, Laura (2017). "En el culo del mundo: festivales, autogestión y sexualidad en la pospornografía producida en Argentina", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 9: 485-504. DOI: <<https://doi.org/10.7203/KAM.9.10100>>.
- Milano Laura (2019). "El viaje porno: charla con las hijas del Fuego", *Gualichos 1. Revista del Centro Cultural Paco Urondo*: 33-37, <<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/gualichos/article/view/3322/2185>> (13 de julio de 2020).
- Mulvey, Laura (1975). "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, 16.3: 6-18. DOI: <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>.
- Ordynans, Sofía (2018). "Los jardines cutáneos. Entrevista con Albertina Carri", *Intersecciones. Teoría y crítica social*, <<http://www.intersecciones.com.ar/index.php/articulos/65-los-jardines-cutaneos-entrevista-con-albertina-carri>> (12 de diciembre de 2018).
- Paveau, Marie Anne (2014). "Sluts and goddesses. Discours de sexpertes entre pornographie, sexologie et prostitution", *Questions de communication*, 26. DOI: <<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9253>>.
- Peker, Luciana (2018). "Con la ESI no se metan", *Página 12*, 2 de noviembre, <<https://www.pagina12.com.ar/152583-con-la-esi-no-se-metan>> (4 de abril de 2019).
- Pichardo, Camila (2019). "Las hijas del fuego: el deseo como protagonista. Entrevista a Albertina Carri", *Revista Mantis*, 8 de junio, <<https://www.revistamantis.com/post/las-hijas-del-fuego-el-deseo-como-protagonista>> (9 de julio de 2021).
- Riot-Sarcey, Michèle (2003). "L'impossible sujet de l'histoire ou l'utopie du paria", *Tumultes*, 21-22: 57-67. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.021.0057>>.
- Riot-Sarcey, Michèle y Éléní Varikas (1988). "Réflexions sur la notion d'exceptionnalité", *Les Cahiers du GRIF*, 37-38: 77-89. DOI: <<https://doi.org/10.3406/grif.1988.1756>>.
- Santoró, Estefanía (2020). "Separadas por el útero", *Página 12*, 9 de septiembre, <<https://www.pagina12.com.ar/290972-separadas-por-el-utero>> (9 de agosto de 2021).
- Solís, Raúl (2021). "No es la Ley trans, es la lucha por el control del feminismo", *Huffingtonpost*, 4 de febrero, <https://www.huffingtonpost.es/entry/no-es-la-ley-trans-es-la-lucha-por-el-control-del-feminismo_es_601bf1e6c5b6c0af54d14d87> (27 de julio de 2021).
- Soriano, Michèle (2014a). "23 pares de Albertina Carri: de l'intime à l'histoire", in *Transmissions textuelles*, ed. Jeanne Raimond y Jean Louis Brunel. Nîmes: Institut International de Sociocritique & Université de Nîmes, 157-172.

- Soriano, Michèle (2014b). "Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri", in *De cierta manera. Cine y género en América latina*, dir. y ed. Laurence Mullaly y Michèle Soriano. París: L'Harmattan, 197- 222.
- Soriano, Michèle (2016). "Cinéma féministe argentin: les questionnements épistémologiques et politiques d'Albertina Carri", *Genre en série: cinéma, télévision, médias*, 3. DOI: <<https://doi.org/10.4000/ges.2133>>.
- Soriano, Michèle (2019). "Screening sex. Agencia y pornografía en las obras de Albertina Carri". Coloquio Internacional "Des-posesión. Pospornografía feminista en América latina y España", 5-6 de diciembre, Universidad Bordeaux-Montaigne (en prensa).
- Soriano, Michèle (dir.) (2020). *Féminismes latino-américains en traduction. Territoires disloqués*. París: L'Harmattan.
- Sosa, Cecilia (2021). "Mourning, Activism, and Queer Desires: Ni Una Menos and Carri's *Las hijas del fuego*", *Latin American Perspectives*, 237.48-2: 137-154. DOI: <<https://doi.org/10.1177/0094582X20988699>>.
- Sprinkle, Annie (1998). *Post-porn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*. San Francisco: Cleis Press.
- Tejada, Azúl (2019). "8M: el tercer paro de mujeres. El feminismo marcha contra el ajuste y el machismo", *Página 12*, 8 de marzo, <<https://www.pagina12.com.ar/179467-8-m-el-tercer-paro-de-mujeres>> (9 de agosto de 2021).
- Tristan, Flora (1838). *Pérégrination d'une paria (1833-1834)*. París: Arthus Bertrand Libraire-Éditeur.
- Tristan, Flora (2003). *Peregrinaciones de una Paria [1838]*, trad. Emilia Romero de Valle. Lima: UNMSM – Fondo Editorial.
- Varikas, Eleni (2003a). "La figure du paria: une exception qui éclaire la règle", *Tumultes*, 21-22: 87-105. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.021.0087>>.
- Varikas Eleni (2003b). "L'institution embarrassante. Silences de l'esclavage dans la genèse de la liberté moderne", *Raisons politiques*, 11: 81-96. DOI: <<https://doi.org/10.3917/rai.011.0081>>.
- Varikas, Eleni (2007). *Les rebuts du monde. Figures du paria*. París: Stock.
- Wayar, Marlène (2019). "Contra la tibieza. Un sector del feminismo radical rechaza la presencia trava/trans en sus filas", *Página 12*, 6 de febrero, <<https://www.pagina12.com.ar/173328-contra-la-tibieza>> (4 de abril de 2019).
- Walters, Elly (2020). "Vanishing Vaginas, Diving Dildos: Albertina Carri's *The Daughters of Fire*", *Blog BLISTER*, 18 de noviembre, <<https://www.blistercollective.co.uk/post/albertina-carri-s-the-daughters-of-fire>> (9 de agosto de 2021).