

## *Pos(t)pornografía o Porno Queer en el cine de Albertina Carri. El cuerpo político y militante*

**Francisco A. Zurian**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Karina Perdomo Rodríguez**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Francisco-José García-Ramos**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

---

### ABSTRACT

---

This article addresses the analysis of the evolution occurring in Latin American feminist cinema with the short films *Barbie también puede estar triste* (2002), *Pets* (2012) and the feature film -defined as lesbo-feminist porn- *Las hijas del fuego* (2018) by Argentine director Albertina Carri. This process traversed by Carri attempts to overcome what was sustained by feminist film theorist Laura Mulvey (1975) regarding the scopophilic gaze of men and the traditional sexual conception of women in conventional cinema and, specifically, in pornographic cinema.

**Keywords:** body, political body, postpornography, queer porn, Albertina Carri.

Este artículo aborda el análisis de la evolución que se produce en el cine feminista latinoamericano con los cortometrajes *Barbie también puede estar triste* (2002), *Pets* (2012) y el largometraje -definido como porno lesbo-feminista- *Las hijas del fuego* (2018) de la directora argentina Albertina Carri. Este proceso recorrido por Carri intenta superar lo sostenido por la teórica del cine feminista Laura Mulvey (1975) respecto a la mirada escopofílica del hombre y la tradicional concepción sexual de la mujer en el cine convencional y, específicamente, en el pornográfico.

**Palabras clave:** cuerpo, cuerpo político, postpornografía, porno queer, Albertina Carri.

## Introducción. Pos(t)pornografía y Porno Queer. Delimitación y definición de los términos

Resulta necesario aproximarnos a una delimitación y definición de los términos postpornografía o pospornografía, por un lado, y Porno *Queer* (o *kuir/cuir*), por otro, ya que existe una confusión terminológica al respecto y una indefinición que ha caracterizado los planteamientos de la pos(t)pornografía, colocándola en un *status quo* impreciso que necesita establecer de una manera más exacta y precisa su existencia. Pero, lo más evidente e ineludible es establecer de qué manera las obras de Albertina Carri se distancian del porno clásico dirigido, tradicionalmente, hacia la expectativa y la mirada escopofílica masculina (Mulvey 1975) y establecer a dónde pertenecen o cómo se las categorizan.

Existe una imprecisión semántica y una distinción en torno a cómo se escribe la palabra pos(t)pornografía<sup>1</sup> –sobre todo en Latinoamérica– ya que el uso o no de la letra “t” o del prefijo “post” se hace en función de resaltar el hecho de ser un término importado –resultado de un proceso colonialista– y aquellos que la eliminan en función de dar importancia a las formas que adoptan las producciones y discursos distanciándose del porno comercial o *mainstream* (Vellarino Albuera 2022, 187 y 190).

Más allá de la necesidad de su definición, la mencionada imprecisión semántica puede resultar hasta beneficiosa y productiva porque la pos(t)pornografía en su razón de ser subversivo y de posicionamiento político, cumple una función de vigilancia de la sexualidad y el sexo, de las identidades y corporalidades, siendo un control de las llamadas tecnologías del sexo (Foucault 1980, 127).

Destaca la particularidad – al igual que el término *queer* – de su autodenominación o autoagenciamiento, siendo señaladas como pos(t)pornográficas aquellas producciones o acciones que el propio “agente y sujeto que las produce, actúa, o recepciona y participa en [...] contextos predeterminados y leídos como pos(t)pornográficos, determina que lo son” (Vellarino Albuera 2022, 191). Dicha circunstancia provoca un riesgo en el sentido de que existen otras producciones pornográficas alternativas pero que no poseen la capacidad o no cumplen los presupuestos para colocarlas dentro de las producciones pos(t)pornográficas.

Vellarino Albuera (2022, 191) señala que existen tres espacios donde esa confusión se puede dar y son: el porno feminista, el *alt porn*<sup>2</sup> y el *queer porn*. El

<sup>1</sup> En este artículo usaremos la letra “t” entre paréntesis para adherirnos a las dos maneras de uso del término.

<sup>2</sup> El *alt porn* o porno alternativo es aquel que contiene un conjunto de producciones pornográficas que se alejan del porno comercial en la estética alternativa centrada en el concepto de tribu urbana,

porno feminista –antecedente del porno para mujeres– surge en los años 80 en Estados Unidos como un movimiento feminista pro-*sex* y diferente al *mainstream*. Este movimiento tiene un posicionamiento político por parte de las consumidoras y directoras de cine porno que en aquel contexto se aproximaban más a la pos(t)pornografía pero que hoy mantienen una clara distancia, pudiéndose distinguir una producción post-pornográfica de una de porno clásico.

Al analizar las producciones de Erika Lust –quien niega pertenecer al postporno–, podemos confundir que su propuesta –con una base ideológica– pertenece a la pos(t)pornografía. En el caso contrario encontramos a María Llopis –quien se considera una pos(t)pornógrafa– ubicada dentro del porno para mujeres con el cortometraje llamado *Love on the Beach* (2003) donde, precisamente, hace una crítica a esta categoría (Vellarino Albuera 2022, 193). Llopis deja claro su posición en este texto:

Por eso necesito el postporno. Porque la industria se ha encasillado en un producto lleno de clichés, de normas ridículas sobre lo que le pone al espectador medio del porno y lo que no. Porque yo no me siento identificada con este tipo de porno, y menos todavía con el llamado porno para mujeres, que simplemente cambia unos clichés por otros con respecto a la ya encasillada representación de la sexualidad de la mujer y que obvia, de nuevo, sexualidades alternativas y la pluralidad de nuestro deseo más allá de géneros y de lo que tengamos entre las piernas. (Llopis 2010, 53)

Por su parte Tristan Taormino, directora porno-feminista y activista, sostiene que el porno feminista es el que:

[...] crea su propia iconografía y está comprometido con mostrar diversidad en género, raza, etnia, nacionalidad, sexualidad, clase, tamaño corporal, capacidad y edad.

[...] desafía [...] las representaciones heteronormativas de la penetración de pene-vagina (o en el culo) como el acto final y climático [...]. (Taormino 2016, 406)

El movimiento pro-sexo encontró resistencia en el feminismo antipornografía y abolicionistas<sup>3</sup> ya que este afirmaba que la pornografía degradaba a la mujer y que era necesario prohibirse, logrando una adherencia por parte del sistema político

---

en la cultura pop de la música, tatuajes y redes sociales. Se trata de páginas web que funcionan como redes sociales (Giménez Gatto 2018, 470). Otra versión de *alt porn* se denomina porno indie es una pornografía de origen *queer* activista donde encontramos sexualidades alternativas pero que ha derivado hacia lo comercial (Attwood 2010, 94).

<sup>3</sup> Encontramos en las feministas antipornografía a las activistas Andrea Dworkin y Catharine MacKinnon que pertenecían al movimiento de Mujeres contra la Pornografía (WAP).

cuando en la administración Reagan se aplicó una censura selectiva de aquellas representaciones sexuales no normativas (Milano 2014, 57). Esta circunstancia propició el surgimiento de las feministas pro-sexo y de la pos(t)pornografía, reivindicando el sexo y una pornografía, por y para mujeres, pero también incorporando la representatividad sexual de colectivos no normativos y *queer*.

Se puede establecer como punto de partida de la puesta en circulación del término, y su popularización, a la performance de Annie Sprinkle<sup>4</sup> *Post Porn Modernist Show* (1989) cuya repercusión significó el hito fundacional en el posicionamiento y desarrollo de la pos(t)pornografía, sin perjuicio de que existieran antecedentes que permiten ser indicados como producciones pos(t)porno. Tal es el caso del artista holandés Wink Van Kempen –años 80– que utilizó el término para referirse a imágenes –fotografías en primer plano de órganos genitales– sexualmente explícitas usadas con una intención comunicativa y expresiva yendo más allá de la excitación o de lo masturbatorio y que se sitúan más próximas a la parodia y a una crítica social (Méndez 2014, 1).

En materia audiovisual Sprinkle realizó varias películas experimentales de pos(t)porno feminista. La primera película fue *Deep inside Annie Sprinkle* (1981) donde puso de moda el estilo gonzo<sup>5</sup>, miraba y hablaba a cámara sobre su vida personal mostrando fotografías de su niñez y adolescencia, haciendo que “la sexualidad se sitúe en el centro de lo público y lo político” (García del Castillo 2011, 375). En su libro *Manifiesto Post Porn Modernist* (1991) Sprinkle nos da una definición de pos(t)pornografía y remite para ello al material irónico, experimental, político, feminista, alternativo del porno resaltando que sirve para excitar –y no exclusivamente a los hombres– pero que no se queda solamente en eso, sino que es reflexivo y propone el diálogo.

En España se establece el uso del término postpornografía cuya potencial definición la encontramos en el libro *Postpornografía* de Marisol Salanova (2012) sosteniendo que:

El postporno es un movimiento artístico que propone el disfrute de representaciones alternativas del cuerpo elaborando un imaginario en el que tengan cabida las sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginaban [...]. (Salanova 2012, 36)

---

<sup>4</sup> Trabajadora sexual y actriz porno norteamericana. En 1990 presentó su espectáculo llamado *The Public Cervix Announcement* en el que el público, por medio de un espejo, exploraba el interior de la vagina de Sprinkle. Este momento marcó el comienzo de un nuevo género de representación del sexo asentando una crítica dirigida tanto a la imagen generada por la medicina como a los códigos instaurados por la pornografía tradicional.

<sup>5</sup> El estilo “gonzo” es el estilo en el que el reportero forma parte, en primera persona, de la historia narrada.

Salanova revisa diferentes fuentes tanto españolas como latinoamericanas citando autores como Giménez Gatto (2018) quien, explayando –en materia de representación visual– el concepto de “campo expandido” (Krauss 1979, 30-44) señala como la pornografía tiene contacto con el cine de autor o con el arte tornando imprecisos los límites tradicionales entre arte y pornografía.

Tanto el arte como el sadomasoquismo han tenido relación directa con el pos(t)porno. El arte contemporáneo al hacer uso del feminismo en sus propuestas y el feminismo mismo son antecedentes del movimiento pos(t)pornográfico. El sadomasoquismo, por su parte, contribuye a la pos(t)pornografía en el sentido de que en la creación de ese imaginario que hace referencia Salanova (2012, 36) utiliza accesorios sexuales. Ese uso se ha trasladado a las piezas pos(t)pornográficas que, a su vez, se transforman en un medio propicio para hablar de violencia de género o machista.

Otro momento significativo que nos permite geolocalizar la pos(t)pornografía en España es la *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*<sup>6</sup>, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 2013 siendo una propuesta de la filósofa y activista *queer* Paul B. Preciado. Este momento significó el inicio de producciones pos(t)pornográficas con un marcado direccionamiento artístico y activista que conecta las producciones *queer*/cuir disidentes y feministas de Latinoamérica y España separándose –sin perjuicio de toda retroalimentación de discursos, prácticas y experiencias que de manera continua surge en un mundo globalizado– de la corriente estadounidense (Vellarino Albuera 2022, 189). Preciado (2008, 46) define al pos(t)porno como “las diferentes estrategias de crítica y de intervención en la representación que surgirán de la reacción de las revoluciones feminista, homosexuales y *queer*”.

En la década de los años dos mil ya había surgido un movimiento de arte *underground* en Barcelona con artistas como María Llopis o María J. Torres –con su pornoterrorismo– que no tenían bien definido si sus propuestas se afirmarían en

---

<sup>6</sup> *Maratón Posporno* fue un seminario desarrollado del 6 al 7 de junio de 2013 – dos días y dos noches – en el MACBA de Barcelona que incluyó conferencias, debates, prácticas performativas, proyecciones y documentación, a fin de facilitar la reflexión en torno a la pornografía, las nuevas tendencias postpornográficas y las diversas estéticas y políticas de representación sexual contemporáneas (Exposicions-activitats/activitats/marato-postporno, *nd.*). En esta obra resuena el libro *Manifiesto contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual* (Preciado, 2011). Preciado en este libro se sitúa en un meta-constructivismo (2011, 126) y se distancia de lo sostenido por Butler acerca de la performatividad del género y de la identidad performativa al subrayar la importancia del cuerpo: “se deshacen prematuramente del cuerpo” (2011, 74). Para Preciado no solo se construye el género sino también el sexo. Los cuerpos son prostéticos –post-humanos o post-evolutivos–, contruidos en base a un ideal que se debe a una norma obligatoria instruida por un régimen heterocentrado y autoritario.

el porno o en el videoarte y se nutren del trabajo realizado por Sprinkle. María Llopis (2010, 38) la define como “la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria”.

Se puede inferir que las diversas prácticas de representación sexual identificadas como postporno instituyen una metapornografía (Vellarino Albueria 2022, 188) cuyo objetivo pretende establecer un diálogo consigo mismo del género pornográfico con el fin de desestabilizar sus esquemas de producción, la lógica de su tecnología productiva, el principio de la verdad del sexo y la construcción de esta. La pos(t)pornografía propone –en respuesta a lo pornográfico– desmoronar los escenarios y mecanismos de poder en la construcción del cuerpo, las identidades y las sexualidades (Vellarino Albueria 2022, 188).

Por lo dicho y sin perjuicio de una metapornografía, la pos(t)pornografía es un mecanismo, una estrategia para aplicar lo que Preciado (2011) sostiene como “el antídoto contra la pornografía”, que pretende “subvertir de manera crítica, las relaciones de fuerza, la retórica y los códigos representacionales del dispositivo porno” (Díaz Zepeda, Giménez Gatto 2012, 1). Surge como reacción a una sociedad “pornificada” (Lust 2008, 211) donde el sexo y el porno son directrices para atraer la atención de los consumidores en varios ámbitos de la cultura. Esa respuesta obedece al hecho de que los productos culturales destinados a ser consumidos comportan una representación y una construcción de modelos de comportamiento, roles de género y estereotipos presentados como ideales de masculinidad y feminidad y, a su vez, a una necesidad de abordar asertivamente las herramientas que brinda el mismo porno cisheteronormativo clásico para dar nacimiento a una pornografía que empodere y visibilice mujeres y a “aquellos cuerpos considerados como no deseables y a las sexualidades periféricas y proscritas como las englobadas en lo queer o lo tullido” poniendo el foco también, además, “en otras prácticas sexuales como el BDSM, por alejarse del coitocentrismo” (Dávila-Medina 2021, 1).

Como se puede advertir, existen varios nodos interseccionales de categorías que hacen a la indefinición de la pos(t)pornografía y que dificultan los límites con el género pornográfico.

El porno LGBTIQ+ y/o el porno *queer* poseen cierta conexión con la pos(t)pornografía ya que comparten muchos de sus principios y una de las bases de esta es, precisamente, la teoría *queer* –junto al transfeminismo– con los aportes de los estudios filosóficos y literarios de los posestructuralistas (Salanova 2012, 23) dándose en los planteamientos de la pos(t)pornografía presupuestos *queer*: “identidades fluidas, terrorismo de género, actitud *sex positive*, distribución no jerárquica de los territorios corporales del placer, uso de prótesis, roles

intercambiables, diversidad de cuerpos, afirmación del sexo como política (Vellarino Albuera 2022, 195).

En Europa –con excepción de España–, Estados Unidos y Canadá encontramos que el pos(t)porno y el porno *queer* mantienen su independencia pero que confluyen en sus principios y presupuestos. Aún así, el porno *queer* en estos países se presenta como un tipo de pornografía –convencional heterosexual y feminista *mainstream*– que se encuentra, incluso, dentro de espacios normativos y del porno tradicional como una manera de activismo de actores y directores. Esta circunstancia es valorada de manera positiva ya que, a la pos(t)pornografía, no se le reconoce valor como categoría al no acotar lo suficiente (Post-Op 2014, 199). Todo lo contrario ocurre en España y Latinoamérica, donde el porno *queer*/cuir/kuir y el pos(t)porno existen fusionados y es normal que al porno *queer* se le denomine pos(t)porno dentro del ámbito artístico más que en espacios pornográficos.

Salanova al sostener que la pos(t)pornografía es un movimiento artístico sumado al hecho de que esta refiere a la representación sexual nos remite al concepto tradicional de representación en el arte y en la crítica del arte y nos impone el ejercicio de adaptar tal concepto o indicar el desborde que provocan las diversas producciones pos(t)pornográficas dando una nueva acepción de la representación en el sexo. Para esta autora española es necesario relacionar o indicar en qué se relacionan arte y porno. Sin embargo, Vellarino Albuera manifiesta su decepción en cuanto a las inflexiones que ha sufrido el término porque entiende que el problema se da cuando toda representación sexual que se inserta dentro de lo artístico es despojada del carácter de tecnología sexual puesto que el principio de la “verdad del sexo” se produce en espacios legitimados para ello y no es el ámbito artístico donde encuentra esa habilitación (2022, 197).

### Objetivos e hipótesis

A partir de lo que señala Egaña (2014, 242) respecto a la imposibilidad de catalogar a las diversas producciones que se realizan en Latinoamérica como pos(t)porno ya que esto limitaría las múltiples y heterogéneas situaciones –territorios, problemáticas, historia, activismos, etcétera– de los distintos países de esta región, la investigación nace con las siguientes hipótesis a validar: 1.- El género pornográfico *mainstream* construye representaciones sexuales desde un imaginario normativo. Construye masculinidad y feminidad regulando identidades de género, cosificando a las mujeres y estableciendo relaciones de opresión. 2.- La pos(t)pornografía es una alternativa al porno *mainstream*, clásico, femenino o *queer*. Propone hablar de sexualidades diversas, estableciendo una enunciación política y activista. 3.- Albertina Carri, desde un cine latinoamericano

militante y activista, pone en cuestionamiento el esencialismo y revela la historicidad de las prácticas sexuales y coloca su producción en un debate feminista, especialmente en tensión con la pornografía.

Tiene los siguientes principales objetivos: 1.- Categorizar y analizar la representación de la diversidad sexual y visualidades femeninas *queer*. Cuerpos con apartamiento de las normas cisheteropatriarcal y homonormativas y la identificación desde el deseo, el goce femenino y las prácticas sexuales disidentes. 2.- Valorar si las producciones de Albertina Carri logran apropiarse de la estrategia de la pos(t)pornografía –¿es pos(t)porno o porno *queer/cuir/* o porno lesbo-feminista?– cuestionando la categoría mujer en relación con el cuerpo obscuro e incorporando los aportes del transfeminismo. 3.- Identificar en la obra de Carri una reflexión háptica como una estrategia feminista en contraposición a lo escopofílica mirada masculina (Mulvey 1975) y si esa reflexión, desde la imagen y desde la sinestesia como activación de lo sensorial en respuesta a estímulos concretos, la podría colocar dentro de la pos(t)pornografía como movimiento artístico y no ya como género pornográfico *queer/cuir* o lesbo-feminista.

## Metodología

La misma pos(t)pornografía asienta su genealogía en la teoría *queer*, los aportes del feminismo y del transfeminismo. Para Salanova (2012 24) el transfeminismo se distingue por el uso que hace de la categoría mujer siendo una de las definiciones más aceptada el resultado que nace de la asociación del feminismo con las aportaciones trans.

La metodología empleada es la cualitativa –sin perjuicio de manejar algún dato estadístico– abordando el análisis audiovisual (Zurian y Caballero 2013 y Zurian y Herrero 2014) y de la representación sexual desde una perspectiva heurística calificada como *queer* (Butler 1990/1991) y subvirtiendo categorías binarias y esencialistas sobre el género y la sexualidad.

Se propone un análisis textual de las producciones de Carri y el tratamiento del cuerpo femenino disidente de la norma social, teniendo presente la consideración que se hace acerca del texto *queer* como “aquel que trabaja contra la presión de la narrativa hacia la conclusión y el cierre de significados, aquel que opaca intencionalmente la referencialidad del lenguaje y de las imágenes” (de Lauretis 2011, 244).

Atendiendo a la Teoría *Queer* y a los productos culturales *queer* el punto de partida es entender que la “queeridad” supera la cisheteronormatividad e incluso las etiquetas de gay y lesbiana, que problematiza los discursos normalizadores que promueven etiquetar identidades y sexualidades (Boisvert, 2020). Para Warner (1993) lo *queer* es todo aquello que se autodefine como contrapuesto a lo normal o

heterosexual y que va contra el imperativo moral de la normalidad siendo su principal objetivo. Con una perspectiva interseccional –y decolonial– (Crenshaw 1989) se tendrán en cuenta la existencia de identidades coexistentes.

## **Las producciones pos(t)pornográficas, queer/cuir o pornográficas de Albertina Carri**

### *Contexto pos(t)porno en Argentina*

Desde el inicio del siglo XXI el cine latinoamericano ha experimentado cambios que residen tanto en el tratamiento estilístico como en el planteamiento de historias, narrativas alternativas, y de sensibilidades diversas que nos introduce en una representación fundada en lo individual de lo identitario. En los últimos veinticinco años, en el cine dirigido por mujeres existe una crítica a los cuerpos culturalmente contruidos y una tendencia a la realización de producciones orientadas a la diversidad, trabajos fílmicos centrados en la temática de identidades no normativas, “desviadas”, “amorales” y con una corporeidad disidente introduciendo visualidades y subjetividades *queer*.

Las realizaciones de Albertina Carri siempre van más allá con propuestas polémicas, trabajando temas tabúes como el incesto (*Géminis*, 2005), el aborto y la violación sexual (*Urgente*, 2007) y abordando el género pornográfico –o utilizando las herramientas de este– con los cortometrajes *Barbie también puede estar triste* (2001), *Pets* (2012) y el largometraje *Las hijas del fuego* (2018).

Para abordar el análisis de las producciones de Carri es necesario contextualizar las prácticas y producciones pos(t)pornográficas a través de un momento sociopolítico y cultural que se daba en el ámbito local como regional de países latinoamericanos.

Entre los años 2011 y 2018 en varias ciudades argentinas se realizaron diversos eventos culturales como festivales, muestras, jornadas, talleres pedagógicos, etcétera, cuyos contenidos estaban dirigidos al pos(t)porno que reunían tanto la libre expresión de los géneros y la experimentación sexual como el tratamiento de las corporalidades, la masturbación y las prácticas sexuales disidentes de la heterosexualidad. Asimismo, el pos(t)porno llegó a ámbitos académicos como las Universidades argentinas a través de cursos, seminarios, jornadas, congresos, etcétera.

Desde el año 2010 se vienen dando en Argentina, en materia de derechos civiles, reformas y promulgaciones de leyes que amplían estos derechos a los colectivos disidentes. Es así como, en ese mismo año, se habilitó el matrimonio igualitario (Ley 26.618). En 2012 se promulgó la Ley de Identidad de Género (Ley

26.485) dándose en la sociedad argentina una serie de debates tanto a nivel parlamentario como en la opinión pública (Hiller 2011).

Respecto a este contexto socio-político del país, Laura Milano (2022) separa dos cuestiones, primero –citando a varios autores– los derechos adquiridos en esta época convivieron “codo a codo con la pervivencia de la precariedad de otras minorías” (Sabsay 2011, 66) y con deudas históricas de la democracia en materia de género y sexualidades (Barranco 2017); segundo, la visibilidad LGBTIQ+ provocó un despliegue en la oferta cultural en festivales de cine y otros eventos artísticos, en la ampliación del mercado rosa e incidió en la gestión de la presencia de investigadoras de las teorías feministas y *queer* en universidades y en el interés de la prensa especializada (Milano 2022, 28). A la lucha contra la heterosexualidad normativa, la institucionalidad matrimonial y de las políticas identitarias se le agrega la reivindicación de las políticas del deseo y de las corporalidades diversas (Contreras y Cuello 2016).

A partir de 2015 hasta 2018 se realizaron en varias marchas reivindicativas como las marchas *Ni una menos* a propósito de la visibilización de la violencia de género, las inmensas marchas en ocasión del paro internacional de las mujeres, lesbianas, trans y personas no binarias en 2017 y las del 8M en 2017-2018. Todas reclamando visibilidad, empoderamiento y pronunciándose sobre la proclama del derecho al aborto, la educación sexual integral, el cupo laboral para las personas trans, derechos para las trabajadoras sexuales, denunciando los femicidios y transfemicidios, entre otros reclamos (Barrancos 2017). En este contexto de demandas y movilizaciones las expresiones culturales pos(t)pornográficas fueron expandiéndose y conquistando otros espacios (Milano 2020).

En países de la región – Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y Uruguay – también se venían realizando y proliferando estas prácticas lo que llevó a que activistas, artistas, investigadores y gestores culturales estuviesen interrelacionados e interconectados (Milano 2022, 29) y esto posibilitó, a su vez, la interlocución con España, pionera en prácticas y producciones culturales *queer*/disidentes (Sentamans 2013).

Las realizaciones *Barbie también puede Star triste*, *Pets* y *Las hijas del Fuego* de Albertina Carri resultan difíciles de inscribir en un movimiento o en otro ya que algunos consideran que pertenecen al pos(t)porno, otros al género pornográfico – Carri habla de que sus obras coquetean con el género porno – y otros categorizan a su última realización como una película porno-lesbo feminista.

### *Pets*

En el análisis evolutivo de las realizaciones de Albertina Carri enmarcadas dentro de los presupuestos *queer* o pos(t)pornográficos es ineludible empezar a

analizar con el cortometraje *Pets* (2012), realizado con imágenes de archivo encontrado, por ser el cortometraje más incómodo y extremo, pero a la vez, el más representante de expresión ideológica y política de las producciones consideradas pos(t)pornográficas y más radicales de Carri. Incursionando en el *found footage*, a partir de cintas fílmicas encontradas logra implementar lo que ha declarado como un “manifiesto pornoterrorista”, cuestionando el esencialismo sexual y desbaratando todos los códigos de representación de la sexualidad para poner en evidencia la historicidad de las prácticas sexuales que espontáneamente lo sitúan en un debate feminista controvertido y tenso acerca de la pornografía.

Con este corto Carri –donde se rescatan imágenes en las que una mujer tiene sexo con un perro–, más allá de resaltar que las representaciones pornográficas conforman género, pone más aún en evidencia la mirada instintiva masculina, se podría decir más que escopofílica, ¿morbosa? En pornografía clásica la “mirada masculina” ha sido la que ha prevalecido y ha dominado de manera absoluta. Se trata de una estructura dicotómica donde el hombre (activo) es el que mira (mirada escopofílica) y la mujer (pasiva) es observada, es decir, es convertida en fetiche.

### ***Barbie también puede eStar triste* (2001)**

En *Barbie también puede eStar triste*<sup>7</sup>, realizado con la técnica del *stop-motion*, se propone subvertir las convenciones de la animación ya que, tradicionalmente, se lo considera un género meramente infantil y de esta manera hacer una crítica a las prácticas sexistas heteropatriarcales que se desarrollan en la pornografía tradicional. Este corto es una denuncia inteligentemente disruptiva, con un humor ácido y mal gusto, de las consecuencias dañinas que, potencialmente, pueden provocar los juguetes infantiles incidiendo en la manera en que las niñas construyen y viven sus relaciones, asumiendo inconscientemente dinámicas violentas de dominación. Asimismo, se apropia del género melodramático denunciando otra forma de domesticar a la mujer a la que se circunscribe dentro de la idea histórica de que esta solo puede gozar a través del falo y que, además, posee un único destino afectivo que se encuadra en una dinámica cis heteronormativa.

La protagonista es la muñeca Barbie (Juana Molina), el ícono generacional de la feminidad burguesa, blanca y norteamericana. Aquí, Carri manipuló el cuerpo de la muñeca más famosa de occidente para subvertir *La mística de la feminidad* (Betty Friedan 1963) heterosexual, blanca, burguesa racista y sexista (Mullaly 2022, 14). Es una mujer de clase alta y su marido Ken (Eusebio Poncela)

---

<sup>7</sup> Premiado como mejor película extranjera en el *New York Mix Festival*.

tiene una relación con su secretaria, Arbie (Divina Gloria), a la que, desde que era una niña, somete a abusos sexuales.

*Barbie* –triste, engañada y víctima de violencia de género– es consolada por su mucama Teresa, paraguaya, de piel morena, quien, a su vez, mantiene una relación poliamorosa y abierta con Keno, un hombre cis y bisexual, y Trabbie, una mujer trans y bisexual. Finalmente, Barbie es llevada por Teresa a la casa donde vive para iniciar un vínculo poliamoroso con Teresa, Keno y Kenu.

*Barbie también puede estar triste* es una producción audiovisual transgresora con una narrativa tosca, planos detalles incómodos fieles al estilo de Carri y un desarrollo lineal, parodiando al género pornográfico donde abunda el sexo y escasea el diálogo. Carri tiene presente las modalidades discursivas contra-estereotipadas con una perspectiva *queer* y decolonialista, lo que significa una fuerte crítica respecto a las formas en que se normalizan las identidades LGBTIQ+ (Joyrich 2014) logrando subvertir la normalidad tanto sexual y de género como de vínculos sexo-afectivos, construyendo personajes que se rebelan frente al ideal de belleza<sup>8</sup> yendo en contra de la tipología del cuerpo instaurada en realizaciones audiovisuales –cinematográficas como televisivas– en las cuales llama la atención no ver nunca protagonistas con kilos de más, acné o imperfecciones (Zurian 2013, 173). El corto también subvierte el modelo de relaciones afectivas monógamas recurriendo al poliamor.

Carri tiene un enfoque interseccional (Crenshaw 2014) considerando las dinámicas producidas en representaciones de identidades coexistentes en el personaje de Teresa quien es una *barbie queer*, poliamorosa, sudaca y no blanca. Asimismo, construye un personaje de mujer transgénero bisexual que disfruta de su sexualidad y de su vínculo afectivo con Teresa, Keno y Kenu.

El corto critica a los sistemas de opresión del heteropatriarcado y de supremacía blanca –y de violencia machista– donde se enmarca la pornografía clásica y donde se etiquetan las sexualidades (Boisvert 2020). En dichos sistemas persiste una política que privilegia el goce masculino cis, blanco, “sano” y heterosexual, desdeñando las posibilidades del placer del cuerpo femenino.

La misma Carri (2002) citada por Mullaly (2022) sostiene que es una denuncia antimachista que evidencia la estructura y dinámica opresora del porno “La pornografía muestra pija entrando en concha, concha en boca, boca en pija y sus mil variantes ya planteadas desde tiempos milenarios. Es decir que en el acto pornográfico no hay sujeto sino tan solo un objeto destinado a dar placer” (Mullaly 2022, 15).

### ***Las hijas del fuego (2018)***

---

<sup>8</sup> Keno (el carnicero) no posee el cuerpo ideal de hombre musculado y delgado.

Preciado considera al cuerpo “como espacio de construcción bio-política, como un lugar de opresión, pero también como lugar de resistencia” (2011, 12). La obra de Albertina Carri al desterritorializar los cuerpos conforma un discurso político y constituye ese lugar de resistencia del que nos habla Preciado. Carri desafía, en cada propuesta, la normatividad impuesta socialmente y considera al cine como una herramienta útil, capaz de “reelaborarnos como cuerpos parlantes, como ciudadanos visibles” (Carri 2014, 249).

*Las hijas del fuego*<sup>9</sup> es el resultado de un proceso realizado por Albertina Carri cuyo inicio fue el corto *Barbie también puede estar triste*. Fue realizada con un equipo de actrices íntegramente femenino, varias de las mujeres que actúan eran activistas feministas, militantes por la diversidad sexual, por el goce y por los derechos de la mujer, con una amplitud de pensamiento acerca de los vínculos sexo afectivos y en la mayoría de los casos sin experiencia alguna en la actuación. Es una película política y militante que asume –según su autora– el género del cine más rechazado: la pornografía. Pretende reflejar el derecho a la libertad sexual femenina en cuerpos disidentes, en corporalidades que son, históricamente, descartadas y anuladas de deseo y de poder. Ranzani (2019) cita la decisión del jurado del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires:

Su valor subversivo y anti-patriarcal [...] en tanto cuestiona las narrativas convencionales, ya sean del cine de ficción o las del porno, al que también pone en crisis, al descubrir una variedad de cuerpos sumamente necesaria dentro de una sociedad donde la diversidad es vista como algo peligroso.

En una entrevista que se le hace en virtud de presentar la película en el marco del 9º Festival REC de cine de las Universidades Públicas, Carri expresa que ha utilizado “las herramientas del enemigo” en una película clásica con una historia poco vista. *Las hijas del fuego* es una película narrativa, tiene una historia, es poética, es reflexiva pero no deja de ser porno. En palabras de Carri:

es un ovni en la argentina y la cinematografía mundial porque es [...] una película narrativa pero también es una película porno, pero [...] para película porno es una película demasiado grande en un sentido de como está realizada, filmada y cuidada en cada uno de sus detalles y para narrativa tiene demasiadas escenas de sexo explícito y tiene un *tempo*, ese sexo tiene un *tempo* de porno. (Facultad de Artes-UNLP 2018)

---

<sup>9</sup> Ganadora al Mejor Largometraje de Ficción de la Competencia Internacional en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

La película es una *road movie* que nos relata el viaje de un grupo de mujeres que va desde Ushuaia hasta el norte de Argentina en el cual estas se van descubriendo y llevando al límite del goce a sus cuerpos, privilegiando el deseo lésbico reprimido por un régimen político resultante de un imperativo “pensamiento heterosexual” (Wittig 1992) al cual hay que destronar y deconstruir. Esta película resulta muy difícil de clasificar porque alberga varios enunciados, principios y presupuestos. Resulta ser un “Manifiesto libertario de las luchas de género; [un] un diario íntimo abierto al público; [un] ensayo sociológico, [un] ejercicio gozoso de la puesta en escena que esta vez tiene el subrayado explícito del cine porno” (Cinelli 2018). En ella, la directora se apropia de las imágenes del género del porno, lo reformula, le otorga un contenido, pero no reniega de él, al contrario, admite que la película se coloca en la pos(t)pornografía, pero cree que no se debería renunciar al género pornográfico, sino que debemos reapropiarnos de él para contradecir esa “tecnología del género” (de Lauretis 2007) que construye un imaginario psicosexual repitiendo los mismos guiones, mismas prácticas de sumisión y agresión “que operan también a nivel de la raza y la clase” (Mullaly 2022, 15).

Judith Butler en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002) remitiendo a lo sostenido por Foucault (1980) respecto al “ideal regulatorio” nos dice que el sexo es, además de norma, parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, una práctica reguladora que construye sexo y sexualidad a través de la reiteración que se da en el tiempo. Es decir, consolidando lo que ya sostenía Foucault la idea misma de naturaleza sexual humana también es construida según las reglas sociales vigentes que constriñen la sexualidad a movimientos previsibles y a manifestarse siempre en la dualidad entre “lo natural” y lo desviado, lo perverso o adyecto, que se vuelve repudiado y rechazado (2002, 20-21). Nos adentra a un universo de cuerpos diversos e imperfectos que no reflejan la hegemonía histórica- sexual de lo corporal, permitiendo así un debate acerca del tratamiento del cuerpo adyecto, la norma, la destrucción y la autoconstrucción de este y su representación (Butler 1990/2002). Al comienzo de la película una de las protagonistas (Carolina Alamino Barthaburu), emulando la voz del alter-ego de la propia Carri, dice: “el problema nunca es la representación de los cuerpos; el problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorio, paisaje frente a la cámara” (*Las hijas del fuego*, 9:03), planteando un escenario metafórico donde, ese paisaje representado por los cuerpos femeninos se convierte en una superficie a explorar, a observar, a ver cada movimiento con una mirada diferente.

El filme se aleja del clásico esquema del porno heteronormativo con ausencia de relato donde los planos protagónicos lo son los genitales, el acto de penetración, casi siempre violento, con ausencia del goce femenino –se percibe el

sufrimiento de la mujer– y por supuesto la objetivación del cuerpo de ésta debiendo cumplir con los cánones de belleza estereotipados. Carri prescinde, absolutamente, del ideal masculino, anulando su presencia. Es la celebración del goce femenino y el hombre no tiene cabida, salvo mínimas participaciones pocos felices en toda la película. Los cuerpos masculinos son desechados en un evidente intento por invertir el filtro misógino del cine convencional y excluidos totalmente del erotismo lésbico.

Albertina Carri se vale de las imágenes y del sonido para transmitir sensaciones, para erotizar la mirada, hace uso de una visualidad háptica (Marks 2000) como un lenguaje cinematográfico provocando la percepción de otros sentidos. Lo logra con la presencia material que consiste en planos que refuerzan la textura con planos detalles; en el roce con el entorno, mediante planos de un cuerpo y unas manos que tocan; con la caricia de la piel, con la gestualidad háptica que de forma sinestésica nos permite sentir el roce del cuerpo. Todo esto se acompaña de una experiencia aural que privilegia el sonido ambiente e interno, frente a la palabra.

En la escena en que Caro se masturba en una especie de cueva (5:12) se advierte el cuidadoso tratamiento sonoro, donde se acentúa el sonido de una gota de agua cayendo y el sonido que hace el movimiento del dildo en su vagina, transmitiendo las sensaciones húmedas que vive del personaje e involucra a la audiencia, erotizando la imagen.

Esta forma de narrar se opone a dos lenguajes convencionales: la visualidad óptica —relacionada con el voyeurismo y la escopofilia, atribuidos históricamente a la mirada masculina (Mulvey 1975) y el lenguaje verbal, atribuido también al hombre, el cual porta el verbo, y posiciona lo táctil como “femenino” al remitir al placer clitoriano [...] históricamente invisibilizado. Para la filósofa Luce Irigaray hablando del deseo femenino menciona el autoerotismo y no necesita mediación, siendo la homosexualidad una expresión del deseo femenino, siendo que “la mujer se toca” todo el tiempo, sin que por otra parte se lo puedan prohibir, puesto que su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente” (Cardenal Orta 2012, 359).

Carri, actualiza el debate sobre el orgasmo femenino al mostrar el *squirting* femenino (18:59) y aborda, a través de un sueño, la fantasía de una transexualidad masculina, cuando varias protagonistas aparecen travestidas implicando una excitación sexual a partir del uso de prendas asociadas históricamente al sexo masculino (51:00).

La película reivindica la propiedad de la mirada feminista desafiando y deslegitimando al patriarcado, no alimentando los cánones de belleza física; las hay gordas, flacas, masculinas, blancas y descendientes de pueblos originarios con el personaje de Rubí. Integra la representación de la belleza corporal de una

manera inclusiva siendo el guion una metáfora, una tabula rasa (Butler 1990) donde el cuerpo, el deseo y el goce se van descubriendo y construyendo a través del camino; a cada paso va probando sus límites, sumando experiencias y satisfacciones.

### Consideraciones finales

Albertina Carri hace un cine denunciante, reivindicativo, político y militante. Para ello se apropia y reapropia de los géneros cinematográficos para comunicar su discurso ideológico. Siguiendo el lineamiento de filósofos como Foucault, Butler, Preciado, entre otros, que sostienen que “lo sexual es político” adopta una posición política y estética decidiendo hacer un cine independiente, autogestionado, dirigido a combatir la mirada hegemónica heteropatriarcal tanto en el cine mismo como en sus etapas de producción. Su último largometraje fue realizado con un equipo transfeminista, integrado totalmente por mujeres, *Las hijas del fuego* fue producida íntegramente por mujeres independientes en un contexto de horizontalidad con trabajo colaborativo y sororo.

Carri, en las tres producciones analizadas, con la premisa de que “debemos crear una cultura [...] debemos realizar creaciones culturales” (Foucault 2010, 1048) como un mecanismo de resistencia, imprime el valor subversivo, anticapitalista, antimachista y antipatriarcal de su pensamiento, cuestionando las narrativas convencionales del cine y de la sociedad.

Sus obras son radicales, reivindican los cuerpos adyectos e insurrectos ampliando el espectro de inclusión social con identidades y corporalidades diversas, mujeres, lesbianas, femeninas, masculinas, trans, jóvenes, adultas, gordas, flacas, sudacas o con descendencia de pueblos originarios. En ocasiones lo hace a través de la denuncia, la parodia o la crítica ácida y aguda, otras veces a través de la memoria y la historicidad trabajando archivos encontrados y en *Las hijas del fuego* lo hace a través de la celebración de los cuerpos, el placer y el goce. En declaraciones hechas en diferentes entrevistas siempre ha afirmado que o ha coqueteado con el género pornográfico o directamente sostiene que –en *Las Hijas del Fuego*– se ha propuesto realizar “un posible porno lésbico, en clave de cuento de hadas cuir sudaca” (Mullaly 2022, 17).

En una entrevista para Deutsche Welle – Servicio de radiodifusión internacional alemana –, Carri se expresa respecto a las categorías porno y postporno y reclama el lugar de una mujer, latinoamericana que no puede ser pornógrafa y postula que el pos(t)porno es “género de la academia, de algunos medios artístico [...] pero [...] el género con el que quiero discutir es un género cinematográfico que es el género pornográfico” (DW Historias Latinas 2022).

Por medio de accesorios como el dildo y el sadomasoquismo logra dos efectos contrapuestos, en *Barbie también puede Start triste* entabla una denuncia contra la violencia de género y machista, pero, por otro lado, en *Las hijas del fuego* reivindica la capacidad de dar placer asumiéndose como una práctica sexual consentida y gozada siendo el dildo el principio del placer que antecede al pene (Preciado 2011).

La particularidad de ser producciones cinematográficas, ubicadas en la esfera del arte, con un posicionamiento político e ideológico, que toma la imagen pornográfica y la utiliza como herramienta por su capacidad de apoderarse de la atención de la audiencia con la finalidad de acercar la problemática de la representación de identidades, cuerpos, del sexo y las sexualidades periféricas disidentes, nutriéndose de los aportes del transfeminismo, ubican a la obra de Carri dentro del movimiento pos(t)pornográfico.

Son realizaciones que instauran un nuevo estatuto de representación sexual, un nuevo imaginario (Salanova 2012) deconstruyendo la heteronormatividad que se apropian de una tecnología de poder y del sexo (Foucault 1980) para tener influencia e incidir positivamente en la creación de realidad y de subjetividades.

Atendiendo a lo que sostuviera Vellarino Albuera (2022, 191) cuando dice que es el propio agente que las produce, actúa, o receptiona en contextos predeterminados y leídos como pos(t)pornográficos el que determina si es pos(t)porno o no y teniendo presente lo que la propia Carri declara, resulta difícil clasificar de manera categórica que sus producciones pertenecen a la pos(t)pornografía. Sin embargo, a pesar de que la misma autora reivindique un lugar dentro del género pornográfico ya sea para denunciarlo, discutirlo o cambiarlo y que cuestione que sean producciones pos(t)porno, el mero hecho de que posean una narrativa – salvo *Pets* –, que su difusión no sea en plataformas y espacios destinados al cine porno comercial e independientemente de que contengan escenas explícitas de sexo y se logre un tempo de porno no constituirían propuestas, esencialmente, de porno *queer/cuir* o porno lesbo-feminista.

### Bibliografía

- Attwood, Feona (ed.). 2010. *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York. Peter Lang Publishing.
- Barrancos, Dora. 2017. "Feminismos y agencias de las sexualidades disidentes". En *Mujeres y varones en la Argentina hoy. Géneros en movimiento*. Compilado por Eleonor Faur, 29-51. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores y Fundación OSDE.

- Boisvert, Stéfany. 2020. "'Queering' TV, One Character at a Time: How Audiences Respond to Gender-diverse TV Series on Social Media Platforms". *Critical Studies in Television*, 15(2), 183–201. doi: 10.1177/1749602020914479.
- Butler, Judith. 2007. [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Butler, Judith. 1991. "Imitation and Gender Insubordination". En *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, editado por D. Fuss. Londres: Routledge.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires. Paidós.
- Cardenal Orta, Tatiana. 2012. "Ese Cuerpo que no es uno. La Sexualidad femenina en Luce Irigaray". *Thémata. Revista de Filosofía*, 46: 353-360.
- Carri, Albertina. 2002. *Barbie también puede eStar triste*. Argentina: NQVAC.
- Carri, Albertina. 2012. *Pets*. Argentina: Albertina Carri.
- Carri, Albertina. 2017. *Las hijas del Fuego*. Argentina: Gentil.
- Cinelli, Juan Pablo. 2018. "Una forma de estar en el mundo más poética". *Página 12*. 1 de noviembre. <https://www.pagina12.com.ar/152342-una-forma-de-estar-en-el-mundo-mas-poetica>.
- Contreras, Laura y Nicolás Cuello. 2016. *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (1), Article 8. Available at: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>.
- Dávila-Medina, Acoran. 2021. "Representación del sexo en los videojuegos: De Custer's Revenge a la Postpornografía". *Tonos Digital*. 40(01): 1-20. <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/representación-del-sexo-en-los-videojuegos-de/docview/2501927389/se-2>.
- de Lauretis, Teresa. "Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17(2): 243-263.
- Díaz Zepeda, Alejandra y Fabián Giménez Gatto. 2012. "Pospornografía". *Guía de Lectura*. Cendeac. 1-24.
- DW. Historias Latinas. 2022. "Albertina Carri: la cineasta audaz, imprevisible, fascinante". Video. 6 de abril de 2022, 23:15. [https://www.youtube.com/watch?v=eX7k\\_uwzdb8&ab\\_channel=DWHistoriasLatinas](https://www.youtube.com/watch?v=eX7k_uwzdb8&ab_channel=DWHistoriasLatinas).
- Egaña, Lucía. 2014. "Una categoría imposible: el postporno ha muerto, Latinoamérica no existe". *Errata* 12: 242-249.

- Facultad de Artes. UNLP. 2018. "Entrevista a Albertina Carri". 17 de octubre (8): 32. [https://www.youtube.com/watch?v=C2JfKLtb8Ek&ab\\_channel=FacultaddeArtes-UNLP](https://www.youtube.com/watch?v=C2JfKLtb8Ek&ab_channel=FacultaddeArtes-UNLP)
- Foucault, Michel. 1980. *The History of Sexuality. Vol. I: An Introduction*. Nueva York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. 2010. "La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad". *Ensus: Obras esenciales*. Barcelona, España: Paidós.
- García del Castillo, Alberto. 2011. "Asalto al poder en el porno. Apropiación y empoderamiento en las narraciones postpornográficas". *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*. 9, 3 (oct. 2011), 361-377. DOI: <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.58>.
- Giménez Gatto, Fabián. 2018. "Notas sobre pornografía expandida". *Imagofogia: revista de la asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 8: 466-487.
- Hiller, Renata. 2011. "Parlamentos. Tensiones en torno a la representación en el debate sobre el matrimonio gay-lésbico". En *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*, compilado por María Alicia Gutiérrez, 85-130. Buenos Aires: Ediciones Godot. Colección Crítica.
- Krauss, Rosalind. 1979. "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8: 31-44. <https://doi.org/10.2307/778224>.
- Llopis, María. 2010. *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina.
- Lust, Erika. 2008. *Porno para mujeres*. Barcelona: Melusina.
- Macba. nd. "Exposicions | Activitats Activitats. Marató Postporno". Consultado el 18 de noviembre de 2022. <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/marato-postporno>
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.
- Méndez, María José. 2014. "Parole de Queer. Entrevista con Beatriz Preciado. Posporno/Excitación disidente". [https://www.academia.edu/15061252/PAROLE\\_DE\\_QUEER\\_ENTREVISTA\\_A\\_BEATRIZ\\_PRECIADO](https://www.academia.edu/15061252/PAROLE_DE_QUEER_ENTREVISTA_A_BEATRIZ_PRECIADO).
- Milano, Laura. 2014. *Usina Posporno. Disidencia Sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- Milano, Laura. 2020. *Un porno propio: escena cultural, activismo y sexualidades en la pospornografía en Argentina (2011-2018)*. Tesis presentada para optar al título de Doctora en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Milano, Laura. 2022. "Afectos Explícitos: Examinando la dimensión afectiva de las experiencias pospornográficas en Argentina (2011-2018)". *Desposesión. Postporno feminista en América Latina y España*. Mullaly, L. y Florenchie, A. (coords.) N°. 19/2022, 25-46. *Kamchatka*, Revista de análisis cultural.

- Mullaly, Laurence. 2022. "Las hijas del Fuego (2018) de Albertina Carri: Utopía Pornopolítica". *Kamchatka, Revista de análisis cultural*, "Desposesión. Postporno feminista en América Latina y España" coordinado por Laurence Mullaly y Amélie Florenchie, 19: 115-118.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16(3): 6-18.
- Post-Op. 2014. "De placeres y monstruos. Interrogantes en torno al postporno". En *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, compilado por Miriam Solá y Elena Urko, 193-210. Tafalla, Txalaparta.
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Preciado, Beatriz. 2011. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.
- Ranzani, Oscar. 2019. "Siento que hemos plantado una semilla". *Página 12*. 21 de marzo de 2019. <https://www.pagina12.com.ar/182691-siento-que-hemos-plantado-una-semilla>.
- Taormino, Tristan. 2016. "Tomando el mando: porno feminista en la teoría y en la práctica". En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*, editado por Tristan Taormino, C. Penley, C. Parreras Shimizu y M. Miller-Young, 393-409. Barcelona: Melusina, UHF.
- Vellarino Albuera, Susana. 2022. "Postpornografía. La revolución de la periferia y sus aristas". *Desposesión. Postporno feminista en América latina y España. Kamchatka*. Revista de análisis cultural. Número 19/2022. 187-216.
- Sabsay, Leticia. 2011. *Fronteras sexuales: espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- Salanova, Marisol. 2012. *Postpornografía*. Murcia: Pictografía Ediciones.
- Sprinkle, Annie. 1991. *Post Porn Modernist*. Amsterdam: Art Unlimited.
- Sentamans, Tatiana. 2013. "Redes transfeministas y nuevas políticas de la representación sexual". En *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, compilado por Miriam Solá y Elena Urko, 31-44. Tafalla, Txalaparta.
- William, Linda. 1990. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. London: Pandora Press
- Wittig, Monique. 1992. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Zurian, Francisco A. 2013. *Imagen, cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid: Ocho y Medio.
- Zurian, Francisco A. y Antonio Caballero Gálvez. 2013. "¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *Gender Studies* y la estética audiovisual". En *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*, coordinado por Miguel Vicente-Mariño, Tecla González-Hortiguëla y Marta Pacheco-Rueda, 475-488. Segovia: Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid-Segovia y Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AEIC).

[http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/Segovia\\_actas.pdf](http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/Segovia_actas.pdf)

Zurian, Francisco A. y Beatriz Herrero Jiménez. 2014. "Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual" en *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 14(3): 5-21.

### **Francisco A. Zurian**

Francisco A. Zurian es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid; dirige el Grupo de Investigación "GECA: Género, Estética y Cultura Audiovisual", la revista "Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura" y el Máster Universitario en Estudios LGBTIQ+. Líneas de investigación: estética y teoría del cine, estudios culturales, de género, LGBTIQ+ y sexualidad; cine, televisión y cultura española contemporánea.

**Contacto:** azurian@ucm.es

### **Karina Perdomo Rodríguez**

Nahir Karina Perdomo Rodríguez es doctoranda y becaria predoctoral de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid; investigadora del Grupo de Investigación "GECA: Género, Estética y Cultura Audiovisual", forma parte del equipo editorial de la revista "Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura". Líneas de investigación: estudios culturales, de género, LGBTIQ+ y sexualidad.

**Contacto:** nahirper@ucm.es

### **Francisco-José García-Ramos**

Francisco José García Ramos es profesor de Publicidad y Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid; coordinador del Máster Universitario en Comunicación Audiovisual para la Era Digital y secretario académico de la revista "Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura". Investigador del Grupo de Investigación "GECA: Género, Estética y Cultura Audiovisual". Líneas de investigación: Estudios de Género, LGBTIQ+ y sexualidad.

**Contacto:** fjarciaramos@ucm.es

**Recibido:** 21/08/2022

**Aceptado:** 15/11/2022