

LAS HIJAS DEL FUEGO: CUANDO LOS CUERPOS SE VUELVEN PAISAJE

Eugenia Stracalli

Universidad Nacional de La Plata
eugenie.stracalli@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza la última película de la cineasta argentina Albertina Carri, *Las hijas del fuego*, a partir de las nociones de identidad, cultura nómada, desterritorialización, desborde, deriva, inconsciente óptico, biopolítica y pospornografía. Siguiendo algunas reminiscencias poéticas, a lo largo de las tres partes que componen el artículo se trazan preguntas, reflexiones e hipótesis de interpretación que cuestionan al Estado nación como garante de identidad y pertenencia, y donde una comunidad de cuerpos gozantes habilita nuevos imaginarios sexuales.

Palabras clave: Albertina Carri, Identidad, Estado, Cine.

Abstract: This article analyzes the latest film by Argentine filmmaker Albertina Carri, *The Daughters of Fire*, based on the notions of identity, nomadic culture, deterritorialization, overflow, drift, optical unconscious, biopolitics and postpornography. Following some poetic reminiscences, throughout the three parts that make up the article, questions, reflections and interpretation hypotheses are drawn that question the nation state as guarantor of identity and belonging, and where a community of enjoying bodies enables new sexual imaginary.

Key words: Albertina Carri, Identity, Cinema, State.

La deriva

Subjetividades nómades y desterritorializadas

Y la caja y la alcoba, en fecundas blasfemias / Por turno
nos ofrecen, como buenas hermanas, / Placeres espantosos
y dulzuras horrendas (Baudelaire, 2011, p. 133).

Gérard de Nerval (2002) quiso, en los últimos meses de su vida, constelar lo que le parecía más importante de su obra en prosa: *Las hijas del fuego*. Esta se compone de ocho relatos, y todos, salvo dos, llevan como título el nombre de una mujer, o de una diosa. La búsqueda de un libro único que se inicia en «Angélica» es también la utopía de configurar una mujer única pero con múltiples rostros, diversos cuerpos: desde Isis a la Virgen María, pasando por su gran amor, la actriz Jenny Colon, todas ellas mediatrices entre la tierra y el cielo, entre microcosmos y macrocosmos. Este es un libro de peregrinaje, con un principio genealógico, que retoma la forma de la picaresca, las aventuras y desventuras de una errancia, y tiene un tono iniciático: el descenso en la propia creación literaria hacia una transformación espiritual, una alianza entre la búsqueda detectivesca y las paradojas metafísicas. El viaje también es la entrada a una experiencia de la ensoñación y del pasaje entre lo real y la imaginación. Cada una de las ocho historias explora distintos géneros literarios —epistolar, novela corta, prosa poética y humorística, poesía, ensayo, teatro—. El autor despliega esta travesía que también es derrotero por la



memoria y por el tiempo perdido (por eso Marcel Proust estaba fascinado con la lectura de este texto).

En *Las hijas del fuego* (Campos Guevara y Carri, 2018), Albertina Carri¹ retoma a Nerval para su poética pornográfica y militante. La película toma la idea de las mujeres unidas a través de la búsqueda del amor y el goce de los cuerpos que desean improductivamente, en la lógica del derroche erótico comunitario. Este recorrido da lugar a una *road movie* que comienza en Ushuaia, paisaje adecuado para el encuentro de dos chicas que están en pareja hace un par de años. Una de ellas, quiere rodar una película porno, que irá filmando mientras emprenden un viaje por la Patagonia. En el trayecto van acoplándose otras chicas y la travesía deviene placer, orgías y reafirmación de los derechos homosexuales.

En este documental-ficcional de Carri se puede rastrear lo «nómade» (Attali, 2010) a partir de dos conceptos: «desplazamiento» (Deleuze y Guattari, 1988) y «desbordes» (Viteri, 2014). El desplazamiento, como categoría de análisis, se refiere a un proceso de desterritorialización que da cuenta de la relación de los sujetos con el territorio en el acto del traslado, en este caso por el sur del país; además de plantear la idea de movimiento y cambio, tanto en relación con los seres humanos como en referencia a bienes simbólicos e imaginarios. Por otra parte, María Amelia Viteri (2014) analiza el concepto de desbordes, que hace referencia al proceso de

¹*Las hijas del fuego* obtuvo el premio «Mejor Película» de la Competencia Oficial Argentina en la vigésima edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

construcción y negociación de las identidades contemporáneas, es decir, que no son fijas, estables o monolíticas, sino que constantemente se negocian, sobre todo en contextos de desplazamiento. Viteri realiza un estudio etnográfico que aborda críticamente las intersecciones alrededor de la nacionalidad, el estatus migrante, la etnicidad, la clase, el género y la sexualidad, a fin de ilustrar las múltiples formas en las que las categorías como clase, 'raza' y etnicidad afectan directamente a las comunidades latinas inmigrantes lesbianas, gays, bisexuales y transexuales (LGBT) al estar sujetas a políticas migratorias desiguales. Carri, en *Las hijas del fuego*, también concibe a la subjetividad como nómada y como un proceso inacabado: estas mujeres no son sino que suceden, son puro acontecimiento.

La condición nómada y comunitaria propone una nueva figuración de la subjetividad de manera multidiferenciada y no jerárquica; en tanto etapa histórica, y en un contexto de reorganización de la acumulación del capital de una manera móvil. Esto problematiza la noción del Estado nación como única narrativa que proporciona identidad y pertenencia. La tribu de mujeres migrantes de la película precipita sus cuerpos al goce en comunidad, por fuera de las restricciones culturales. La entrada a lo salvaje de la experiencia supone una desbordada circulación del deseo, ya que implica un movimiento contrario a la lógica mercantil. El *film* desmenuza cómo los límites de nuestras diversas identidades, subjetividades, experiencias y comunidades nos conectan más que nos separan, particularmente cuando dichas fronteras están continuamente en un estado de transformación, mutando



en la misma corporalidad grupal. Son los cuerpos los verdaderos protagonistas. No importa de qué mujer sea, lo que interesa es ejercer la libertad del goce sexual, y abolir toda convención social o posición determinante de una identidad. Son subjetividades disímiles, enhebradas para configurar una corporalidad abierta, inconclusa, a la que pueden acoplarse otras en un goce perpetuo, sin fin; goce que retorna y se inicia en su misma incompletud.

La experiencia de esta comunidad gozante comparte con la poesía una temporalidad plegada, que corta el continuum del tiempo cronológico, progresivo y burgués. Entonces, el gesto irreverente y político de Albertina Carri es también poético, ya que, como la lírica, subvierte aquellos discursos institucionalizados, las normativas heterosexuales de la cultura capitalista, desplazando escandalosamente paradigmas y visiones verticales sobre la mujer.

Por otra parte, el mapa a la deriva de Guy Debord (1958) también diseña el trazado político de la directora. La deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

El situacionismo de Guy Debord² hereda del dadaísmo, luego del surrealismo y también del letrismo (Museo Nacional,

² El situacionismo, que surge en la década de 1950 hasta 1972 en el marco de la Internacional Situacionista, es una continuidad de esta actividad surrealista de comienzo de siglo. Estuvo formado por filósofos y artistas revolucionarios, reunidos en torno a la

s.f.) los principios del azar objetivo y la práctica del paseo espontáneo por el territorio, la experimentación con el espacio y la praxis política del arte como acción colectiva, pretendiendo atribuir esteticidad a todo lo que no entra en la exposición del museo. El espacio de la deriva será más o menos vago o preciso dependiendo de que se busque el estudio del espacio o el hallazgo de emociones desconcertantes; por eso la exploración y los circuitos aleatorios van armando una figuración cartográfica nueva, con variantes y derivaciones. Lo inesperado, lo que asalta a la visión, resulta de una disponibilidad por parte del sujeto de encontrar lo que no se busca o lo que no fue preparado para hallar como tesoro, o sentido, o lugar señalado para ser reconocido. El derrotero por el espacio como práctica política y la discontinuidad del itinerario llevan a relacionar la poética de Carri, y la fundación de esta comunidad itinerante a la deriva, con el situacionismo de Debord.

Los cuerpos. Dislocar la mirada

Las hijas del fuego hace estallar los relatos que sostienen la Modernidad. Su lenguaje cinematográfico se sostiene en el montaje anárquico de imágenes explícitas que perforan el ojo del espectador, corrompen la mirada estereotipada de la desnudez, de la sexualidad, del deseo y sus modos de representación: “El

figura de Guy Debord, y tuvo relevancia política, constituyendo una influencia intensa en los movimientos parisinos de mayo del 68. La ideología situacionista se postula como alternativa al capitalismo y a la llamada “sociedad del espectáculo».



problema no es la representación de los cuerpos; el problema es cómo esos cuerpos se vuelven paisaje ante la cámara” dice Carri (2018). En efecto, la cineasta se propuso realizar una propuesta cinematográfica deliberadamente porno lésbica para deconstruir el dominio de la pornografía tradicional, como género patriarcal, creado por y para la autosatisfacción masculina y que supone la fetichización de la mujer como objeto de consumo. Por eso decide filmar escenas explícitas, provocadoras y directas para presentar sin velo el goce gay. Dice Carri (2018):

Primero, es una frase poética y tiene todo el poder de la poesía; pero, además, lo que plantea es la puesta de cámara. En las escenas de sexo hay un montón de personas participando y la cámara también participa de ellas. No hay una organización jerárquica de un afuera diciéndole a un adentro qué tiene que hacer. Incluso en cómo está filmado el paisaje, que también tiene una alta carga erótica. La película busca todas estas instancias de erotismo: en la palabra oral, en los textos, en la voz en off, en los diálogos, en la comunidad, en la forma en que todo esto convive más allá de lo sexualmente explícito. Y en ese punto es que se va volviendo todo territorio, posible de cartografiar, de pensar, de enseñar.

Las hijas del fuego de Carri, por lo tanto, produce un giro epistemológico en los modos de ver, instaurando en su política de las imágenes una dislocación en la mirada; son las escenas las que nos asaltan, produciendo una fisura en nuestro «inconsciente óptico», concepto que utiliza Walter Benjamín (2007) para referirse a las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo consciente educado en la civilización de la

representación. La fotografía y toda otra serie de dispositivos tecnológicos hacen posible la percepción de aquello que no puede ser visualizado de otra forma. De este modo, gracias a estas mediaciones técnicas, se hace visible lo no visible y lo no visto se integra al imaginario. Las tecnologías no sólo construyen imágenes sino también a los sujetos que las hacen propias. *Las hijas del fuego* hace tangible algunas de las discusiones benjaminianas al ofrecer imágenes producidas a través de prótesis tecnológicas de complejidad radicalmente diferentes, donde el espacio se hace tiempo y el tiempo espacio. Es la cámara de Albertina Carri la que revela o devela el estallido de los cuerpos vueltos prótesis.

Ya en uno de sus primeros cortometrajes, *Barbie también puede estar triste*, Carri (2002) sublevó las convenciones de la animación y la creencia de que se trataba de un género meramente infantil. Desde ese proyecto realizó un feroz cuestionamiento a las estrategias sexistas que se despliegan en la pornografía tradicional y que constituyen la base de todo un plan civilizatorio. Al elegir como protagonista a Barbie, el ícono generacional de la feminidad burguesa, blanca y norteamericana, Carri denunciaba inteligentemente, no sin cierto humor ácido, las atroces consecuencias que los juguetes pueden tener en las formas en que las niñas construyen y viven sus relaciones asumiendo inconscientemente dinámicas violentas de dominación.

Gozar de un cuerpo quizás nos permite establecer otra forma de sustancia —ni la extensa, ni la pensante—, la sustancia gozante, dice Jacques Lacan (2007). Este gesto irreverente la ubica a Carri en la serie de los artistas malditos,



aquellos que abren un lugar disruptivo, des-colocado en el campo de las artes, como lo hizo Charles Baudelaire (2011) con *Las flores del mal*, libro que revolucionó la literatura francesa moderna, la poesía europea.

Su amigo y maestro Théophile Gautier (romántico precursor del simbolismo) escribió un artículo sobre *Las flores del mal* al poco tiempo de su aparición, donde hablaba de un *fisson nouveau* (un temblor nuevo) en la poesía. Ese movimiento sísmico produjo fracturas en las capas tectónicas del arte burgués del siglo XIX. La primera edición de esta obra tuvo problemas con la censura, que mandó retirar por obscenos algunos poemas, de contenido lésbico, que en las ediciones posteriores aparecerían bajo el rótulo de *Pièces condamnées*, o sea, «Poemas condenados». Baudelaire pensó en un primer momento titular su libro: Las lesbianas. Partiendo de una cosmovisión romántica, en la que el artista es el desclasado por antonomasia de la sociedad burguesa, Baudelaire desarma la figura de artista víctima o desplazado. Albertina Carri pretende hacer el mismo giro de mirada respecto de cómo el cine o la televisión representa a las lesbianas y sus historias de vida como trágicas, oscuras, conflictivas; lo hace a partir de la representación de esta comunidad de goce lésbico caracterizada por la alegría y el derroche erótico, se trata de una comunidad carnavalizada y festiva.

Es una película que surge de una necesidad de ver lesbianas contentas, de encontrar esa representación. Durante años dirigí Asterisco, el festival de cine LGBTIQ. Vi material LGBTIQ del mundo durante años, y en todas las películas de gays, los gays están contentos; en las de trans, los, les, las trans, en algún

momento están contentas, contentos, contentes. Tienen un momento de crisis para encontrar la identidad, pero siempre hay mucha alegría. En las películas de lesbianas, no; nunca están contentas. Empiezan mal, terminan mal, la pasan mal. También, por cómo fueron representadas históricamente las lesbianas en la tele y en el cine: son malas, asesinas, resentidas, tienen problemas maritales... Siempre es una representación muy oscura y, cuando trata de no serlo, es una persona en guerra, un cuerpo en batalla contra todo el mundo. Aunque la película se haga la canchera y diga: “Lo importante no es la representación de los cuerpos”, también es un llamado de atención sobre cómo fueron históricamente representados estos cuerpos (Carri, 2018).

Por eso es que podemos pensar estas comunidades de goce como una respuesta a la fisura de los lazos sociales neoliberales contemporáneos. Se trata de crear, a través del arte, un lazo que alcance a negar la heterogeneidad de los goces haciendo del colectivo el lugar de la identificación horizontal: adictos, neuróticos, feministas, tatuados, otros. El mismo Eric Laurent (1999), en su texto «Un nuevo amor por el padre» dice que:

Ninguna norma llega a estabilizar el empuje-a-gozar. La justicia distributiva puede sostener el sueño de fundar la garantía de una distribución igualitaria del goce [...]. El ideal de justicia distributiva universal se confronta con las comunidades de goce que de ningún modo quieren asimilarse al bien común. Anhelan simplemente una comunidad de derechos afirmando la diferencia. Cada una quiere definirse a partir de un goce propio y protegerlo como tal. [...] la comunidad identificatoria en la que prosigue la búsqueda del goce puede funcionar como fundamento imaginario de una neo garantía simbólica. Sin



embargo deja intacto ese punto de real. El sujeto está sometido a ese agujero en el universo del sentido sexual en el que quiere vivir. (p. 113)

Pospornografía. La subversión como respuesta

¿Qué es una *road movie* posporno feminista? ¿Cómo se encausa con una reflexión sobre la biopolítica? El cuerpo (material y simbólico) humano ha sido el territorio principal de las ciencias humanas en el intento por establecer un control biopolítico. Su normalización discursiva generó en el siglo XIX una nueva clasificación, consignada en el catálogo corporal que Krafft Ebing organizó en su libro *Psychopathia sexualis*, retomado por Michel Foucault (2005) para señalar la genealogía del saber médico en el nacimiento de la clínica. Allí, considera a la homosexualidad como una nueva «especie humana» que, al nombrarse o clasificarse, comenzaría un nuevo período para la configuración de la heterosexualidad como representación normativa de la sexualidad moderna y contemporánea. En ese nacimiento, la homosexualidad debe cristalizarse en los cuerpos, para ello se abrirá a todo un conjunto de nociones y saberes construidos para expresar en el cuerpo anormal de los sodomitas su síntoma de monstruosidad y diferencia. Locos, mujeres y homosexuales entrarían en los vértices de objetivación donde el cuerpo es medio y fin en sí mismo de una subalternidad naturalizada.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX vimos aparecer un conjunto de saberes que modelizaron y ubicaron al cuerpo

anormal en el mismo lugar de la diferencia sexual. En esta línea de interpretación, el cuerpo pasa a ser el centro de la vigilancia, el castigo y el control. Recién con el feminismo y las luchas de emancipación de las mujeres, el cuerpo se volverá un espacio político, de contienda y de plusvalías simbólicas para reapropiarse y exhibir. También las nuevas perspectivas que abrieron los estudios *queer* posibilitaron interrogarse acerca de las políticas del sexo-género y de identidad y pusieron en crisis el ordenamiento cultural, pero no cuestionaron los determinismos estructurales de su constitución, es decir, la reafirmación política de categorías de hombre y mujer, hétero y homo; no desestabilizaron la producción de discursos y de cuerpos normalizados. Es la pospornografía, en su dimensión performática, la que instaaura una mirada distinta sobre el cuerpo para resignificarlo, reapropiarlo e investirlo de nuevos propósitos, de nuevos lugares y múltiples identidades. Sostiene Lucía Egaña (2009):

La post-pornografía no provoca que la pornografía desaparezca, sino que plantea una revisión crítica de sus preceptos y mecánicas y una reelaboración de sus productos. En este sentido, es a partir de la aparición del post-porno que puede establecerse una historia y comenzar a analizarla como un fenómeno cambiante, que adquiere nuevos matices, no sólo a nivel de estilo, sino a nivel de contenido ideológico.

La pospornografía será, entonces, la modalidad teórico-crítica que permitirá entender los cuerpos de otro modo,



haciendo estallar el dispositivo que sostiene los imaginarios masculinos e hipermasculinos propios de la industria porno, aquellos que constituyeron las prácticas sexuales legitimadas por la sociabilidad homosexual contemporánea. Este movimiento activista promueve la inclusión de todos los cuerpos. Incluso aquellos que no se ajustan a los estándares de normalidad corporal, ni a los parámetros de producción capitalista, ni a los cánones de belleza: los cuerpos trans, mutilados, discapacitados, obesos.

Albertina Carri, en sus cortos *Barbie puede estar triste* y ahora con *Las hijas del fuego*, elige la auto-representación de corporalidades, prácticas disidentes, promoviendo, estética y poéticamente, otro imaginario sexual, criticando de esta manera lo discriminatorio sexista, capitalista, racista de la pornografía, es decir, aquello que Beatriz Preciado³ (2011) define como «el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora solo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica» (pp. 12-41).

Las hijas de fuego es una reivindicación de todas aquellas mujeres que, como explica la autora, han sido consideradas como los bajos fondos de la victimización femenina, los malos sujetos, las mujeres al margen; es decir, en este nuevo desplazamiento del sujeto político «mujer» tomarán ahora la palabra las putas, las violadas, las actrices porno; aquellas que, constituyen todas las excluidas del mercado de la buena chica (Preciado, 2011), dejan entonces de ser consideradas víctimas y la cámara perforará e implicará afectivamente de otro modo las

³ Beatriz Preciado es filósofa y activista del posporno y del transgénero.

pupilas del espectador propiciando un nuevo feminismo y nuevo género: el posporno.

Referencias Bibliográficas

- Attali, J. (2010). *Culturas nómadas. El hombre nómada*. Bogotá, Colombia: Luna Libros
- Baudelaire, Ch. (2011). *Las flores del mal*. Barcelona, España: Abada Editores.
- Benjamin W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Argentina: Terramar
- Campos Guevara, E. (Productora) y Carri, A. (Directora). (2018) *Las hijas del fuego*. [Película]. Argentina: Color / Blanco & Negro.
- Carri, A. (Productora y Directora). (2002). *Barbie también puede estar triste*. [Cortometraje] Argentina.
- Carri, A. (2018, 2 de noviembre). Entrevista. Albertina Carri y las infinitas formas del goce femenino. *Revista N*. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/albertina-carri-infinitas-formas-goce-femenino_o_HgRh7xkPj.html
- Debord, G. (1958). *Teoría de la deriva*. Recuperado de <https://sindominio.net/ash/iso209.htm>
- Deleuze, G. y Guattari F. (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Egaña, L. (2009). La pornografía como tecnología de género. *laFuga*, 9. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>.



- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. México: XXI Editores.
- Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). *La rebelión de la juventud. La alternativa letrista al trauma posbélico*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-403>
- Nerval G. (2002). *Aurelia y las hijas del fuego*. Valencia, España: Pretextos.
- Lacan, J. (2007). *El Seminario Libro XX*, Aun. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.
- Laurent, E. (1999). *Posiciones femeninas del ser*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tres Haches.
- Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.
- Viteri, M. A. (2014). *Desbordes: Translating Racial, Ethnic, Sexual and Gender Identities across the Americas*. Estados Unidos: State University of New York Press. Recuperado de <https://www.flacsoandes.edu.ec/node/62734>