



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

VOL. 2 | N.º 11 | 2026

AUTORIA VS ALGORITMOS

Cuerpos artificiales y disidencias sexuales: poshumanismo y pospornografía en *Barbie también puede estar triste* (2001) de Albertina Carri

Karina Perdomo RODRÍGUEZ

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct11uma2026perdomorodriguez

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Perdomo Rodríguez, K. (2026). Cuerpos artificiales y disidencias sexuales: poshumanismo y pospornografía en *Barbie también puede estar triste* (2001) de Albertina Carri. *Cinema & Território*, (11), 21-43.

<http://doi.org/10.34640/ct11uma2026perdomorodriguez>

12 de agosto de 2026



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Cuerpos artificiales y disidencias sexuales: poshumanismo y pospornografía en *Barbie también puede eStar triste* (2001) de Albertina Carri

Karina Perdomo RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid
nahirper@ucm.es

Resumen: La investigación analiza el cortometraje *Barbie también podría ser protagonista de la tristeza* (2001), de la directora argentina Albertina Carri, desde una perspectiva *queer* y poshumanista. El objetivo es examinar cómo la obra subvierte las representaciones tradicionales de género, sexualidad, corporalidad y afectividad en el cine mediante el uso de muñecos animados, estética pornográfica y elementos melodramáticos, cuestionando las normas cisheteropatriarcales y la centralidad del cuerpo humano como modelo único y natural. El estudio desarrolla un análisis cualitativo e interpretativo basado en herramientas de análisis cinematográfico y teoría crítica feminista y *queer*. El corpus se centra en las dimensiones narrativa, visual y afectiva del cortometraje, tomando como referencia las contribuciones teóricas de Donna Haraway, Judith Butler y Paul B. Preciado. Los resultados muestran que Carri utiliza la animación stop-motion y los cuerpos artificiales de las muñecas como dispositivos político-estéticos para desestabilizar oposiciones binarias como humano/máquina y hombre/mujer. Las relaciones afectivas y sexuales entre Barbie, Teresa y Tracie construyen un espacio lésbico y poliamoroso que subvierte la narrativa heterosexual clásica. Se concluye que el cortometraje critica el heteropatriarcado y la pornografía hegemónica mediante una estética *queer* y pospornográfica que politiza el deseo, descentra al sujeto cisheterosexual y otorga agencia a corporalidades y objetos no humanos.

Palabras clave: poshumanismo, teoría *queer*, pospornografía, disidencia sexual, cine feminista, Albertina Carri

Abstract: The research analyzes the short film *Barbie también podría ser protagonista de la tristeza* (2001), directed by Argentine filmmaker Albertina Carri, from a *queer* and posthumanist perspective. The aim is to examine how the film subverts traditional representations of gender, sexuality, corporeality, and affectivity in cinema through the use of animated dolls, pornographic aesthetics, and melodramatic elements, thereby questioning cisheteropatriarchal norms and the centrality of the human body as a unique and natural model. The study develops a qualitative and interpretative analysis based on film analysis tools and feminist and *queer* critical theory. The corpus focuses on the narrative, visual, and affective dimensions of the short film, drawing on the theoretical contributions of Donna Haraway, Judith Butler, and Paul B. Preciado. The results show that Carri uses stop-motion animation and the artificial bodies of the dolls as political-aesthetic devices to destabilize binary oppositions such as human/machine and man/woman. The affective and sexual relationships among Barbie, Teresa, and Tracie construct a lesbian and polyamorous space that subverts the classical heterosexual narrative. The study concludes that the short film critiques heteropatriarchy and hegemonic pornography through a *queer* and post-pornographic aesthetic that politicizes

desire, decenters the cisheterosexual subject, and grants agency to non-human bodies and objects.

Keywords: *posthumanism, queer theory, post-pornography, sexual dissidence, feminist cinema, Albertina Carri*

1. Introducción

1.1 Presentación del cortometraje

El cortometraje *Barbie también puede estar triste* fue realizado en 2001 por la directora argentina Albertina Carri. Tiene una duración de 22 minutos y está realizado con un enfoque experimental mediante la técnica del *stop-motion*.

Carri reflexiona sobre el uso del *stop-motion* como recurso narrativo y sobre la elaboración de un guion técnico que permitió la construcción del *storyboard*, en colaboración con el dibujante Ernesto Ballesteros (Peña, 2023, párr. 29). Combina melodrama, pornografía y humor para construir una crítica a las normas sexuales y afectivas de la cultura cisheteropatriarcal. Realizado con muñecos y otros juguetes intervenidos, el *filme* propone un universo artificial donde los cuerpos plásticos, lejos de reproducir únicamente modelos hegemónicos de feminidad y masculinidad, son resignificados mediante vínculos sexoafectivos disidentes, situaciones de violencia y relaciones poliamorosas.

El cortometraje se estructura en torno a dos líneas narrativas principales: por un lado, la relación afectiva y homosexual entre Barbie y Teresa; por otro, el vínculo adúltero y violento entre Ken y Arbie, atravesado por dinámicas de dominación y abuso. Como sostiene Michèle Soriano (2014), la obra desplaza las convenciones del melodrama hacia “nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (p. 195). Asimismo, Anna Dodier (2021) señala que el subtítulo “melodrama pornográfico” funciona como un dispositivo crítico que problematiza las relaciones entre deseo, sexualidad y poder (p. 237).

La utilización de muñecos como protagonistas produce un efecto de extrañamiento que desnaturaliza las representaciones del cuerpo y del género. En diálogo con el “cuerpo cibernético” propuesto por Donna Haraway (1991), Carri subvierte la idea de que la emoción y la subjetividad pertenecen exclusivamente al cuerpo humano orgánico. Los cuerpos artificiales, las prótesis y las uniones visibles de las muñecas enfatizan la hibridez entre humano y objeto, cuestionando las oposiciones binarias entre natural/artificial y masculino/femenino.

En este sentido, el cortometraje se inscribe dentro de las producciones audiovisuales *queer* y pospornográficas que cuestionan las formas normativas de representación del deseo y del placer, utilizando la experimentación estética, el humor, la ironía y la artificialidad como estrategias de intervención política y cultural.

Su directora Albertina Carri es, además, guionista y escritora vinculada al llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), surgido durante la década de 1990 y consolidado a comienzos de los años 2000. Este movimiento se caracterizó por la renovación estética y narrativa del cine argentino tras la crisis del modelo industrial tradicional. Cineastas como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso y Carri, entre otros, desarrollaron propuestas alejadas del clasicismo narrativo, privilegiando producciones independientes, registros cotidianos y una mirada crítica sobre la sociedad argentina contemporánea. Dentro de este contexto, Carri ocupa un lugar singular por incorporar una perspectiva feminista, *queer* y experimental que cuestiona las representaciones normativas de la

sexualidad, la familia y el género. Su filmografía aborda temas como el deseo lésbico, las corporalidades disidentes, la violencia sexual y las formas no normativas de parentesco, mediante estrategias estéticas que combinan ficción, documental, melodrama, pornografía y experimentación audiovisual.

En este marco se inscribe *Barbie también puede eStar triste*, que al utilizar juguetes y cuerpos artificiales permite a la directora producir un efecto de extrañamiento que cuestiona los ideales hegemónicos de feminidad y masculinidad asociados a estos objetos de consumo masivo. La animación funciona, así como un dispositivo crítico y político. Como sostiene Michèle Soriano (2014), en el cine de Carri la animación constituye “un espacio experimental estratégico y un dispositivo poético-político” (p. 194).

Asimismo, el cortometraje se relaciona con las producciones *queer* y pospornográficas desarrolladas desde finales de los años noventa y principios de los 2000. La pospornografía surge como una crítica tanto a la pornografía comercial mainstream como a las representaciones normativas del deseo y del cuerpo. Influenciada por los feminismos pro-sexo y autores como Paul B. Preciado, esta corriente propone visibilizar sexualidades disidentes, cuerpos trans, prácticas no normativas y formas alternativas de placer y afectividad.

En *Barbie también puede eStar triste*, Carri articula elementos del melodrama clásico con escenas de sexo explícito, humor e ironía, produciendo una estética pospornográfica que subvierte las jerarquías tradicionales entre erotismo, afecto y violencia. De este modo, el *filme* no solo cuestiona la heterosexualidad normativa, sino también las formas convencionales de representación cinematográfica del deseo y del cuerpo.

1.2 Problema de investigación

Aunque *Barbie también puede eStar triste* puede ser abordado desde perspectivas vinculadas al cine *queer*, el melodrama y la pospornografía, también resulta relevante profundizar en cómo el cortometraje construye una crítica poshumanista de las corporalidades normativas mediante el uso de muñecos y cuerpos artificiales. La utilización de figuras plásticas, prótesis y sexualidades disidentes no solo subvierte las representaciones tradicionales del género y el deseo, sino que también cuestiona las fronteras entre humano y objeto, naturaleza y artificio (Haraway, 1991, 2023).

En este sentido, el problema de investigación que orienta este trabajo consiste en analizar de qué manera el cortometraje utiliza los cuerpos artificiales, la estética pospornográfica y las sexualidades disidentes para desarticular las normas cisheteropatriarcales y cuestionar la centralidad del cuerpo humano orgánico y funcional.

A partir de ello, la pregunta que guía esta investigación es: ¿cómo Albertina Carri construye, en *Barbie también puede eStar triste* (2001), una crítica *queer* y poshumanista del cuerpo normativo mediante la representación de corporalidades artificiales y disidentes?

1.3 Hipótesis y objetivos

La hipótesis de este trabajo sostiene que *Barbie también puede eStar triste* utiliza cuerpos artificiales, sexualidades disidentes y una estética pospornográfica para construir una crítica *queer* y poshumanista crítica de las representaciones normativas del género, el deseo y la corporalidad. A través del uso de muñecos animados y relaciones sexoafectivas no heteronormativas, Albertina Carri subvierte la centralidad del cuerpo

humano orgánico y cuestiona las jerarquías tradicionales entre natural/artificial, humano/no humano y masculino/femenino.

El objetivo general de la investigación es analizar cómo el cortometraje articula una crítica al cisheteropatriarcado mediante la representación de cuerpos artificiales y sexualidades disidentes desde una perspectiva *queer* y poshumanista.

Como objetivos específicos se propone: examinar la construcción de las corporalidades artificiales y cíborgs presentes en el *filme*; analizar la representación de las sexualidades disidentes y las relaciones sexoafectivas *queer*; e identificar de qué manera la estética pospornográfica funciona como estrategia política y crítica frente a las representaciones sexuales hegemónicas.

1.4 Metodología

La presente investigación se inscribe en un enfoque cualitativo e interpretativo en comunicación audiovisual y se apoya en herramientas provenientes del análisis fílmico, la teoría fílmica feminista, la teoría *queer* y el poshumanismo crítico con el propósito de examinar las representaciones de las corporalidades artificiales, las sexualidades disidentes y la estética pospornográfica presentes en la obra.

Siguiendo los planteos de Francisco A. Zurian y Herrero Jiménez (2014), se parte de la necesidad de construir criterios epistemológicos que permitan abordar críticamente la representación audiovisual, especialmente en relación con la construcción de identidades de género y sexuales, los procesos de significación y las formas de subjetividad que circulan en el cine contemporáneo. Desde esta perspectiva, el análisis cinematográfico no se limita únicamente a la dimensión narrativa, sino que considera también las relaciones entre dirección, representación, cultura visual, sexualidad, placer y recepción espectral.

El objeto de estudio de este trabajo es el cortometraje abordado a partir de un análisis textual y audiovisual orientado a examinar las representaciones de las corporalidades artificiales, las sexualidades disidentes y la estética pospornográfica presentes en la obra. El estudio se centra en la forma en que el cortometraje construye cuerpos, vínculos sexoafectivos y dinámicas de deseo que desestabilizan las representaciones tradicionales de género y sexualidad, cuestionando simultáneamente las oposiciones binarias entre masculino/femenino, heterosexual/homosexual, humano/artificial y naturaleza/tecnología (Haraway, 1991; 2023).

En términos metodológicos, la investigación recupera herramientas del análisis textual derivadas de la semiótica postestructuralista, la hermenéutica y ciertos aportes de los psicoanálisis aplicados al cine, entendiendo el texto audiovisual como un espacio de disputa ideológica y de producción de sentido. En este sentido, se toma como referencia la noción de “texto *queer*” desarrollada por Teresa de Laurotis (2011), quien define estos textos como aquellos que resisten la clausura de significados y operan contra la presión narrativa hacia interpretaciones fijas y estables (pp. 244-245). Desde esta perspectiva, el cortometraje de Carri resulta especialmente significativo, ya que subvierte categorías identitarias cerradas y produce formas ambiguas, híbridas y disidentes de representación sexual y corporal.

La investigación parte de la teoría fílmica feminista y de los estudios de género para analizar los mecanismos tradicionales de representación cinematográfica, particularmente aquellos vinculados a la mirada masculina, el voyeurismo y la escopofilia desarrollados por Laura Mulvey (2001) y Mary Ann Doane (1982). No obstante, el trabajo también incorpora la crítica formulada por la teoría *queer* a los modelos binarios de

género y sexualidad. En este punto, los aportes de Judith Butler (2002a, 2002b, 2020) resultan fundamentales para pensar la performatividad de género, la materialidad corporal y el carácter discursivo de las identidades sexuales. La teoría *queer* permite cuestionar la estabilidad de categorías como hombre/mujer o heterosexual/homosexual y habilita nuevas lecturas sobre las corporalidades y sexualidades presentes en el cine de Carri.

Asimismo, se recuperan las reflexiones de Jack Halberstam (2008), quien señala que la teoría *queer* desconfía de los métodos ortodoxos y de las categorías identitarias rígidas, proponiendo formas de análisis abiertas, inestables y críticas frente a los discursos normativos. En diálogo con estas perspectivas, el trabajo también retoma los planteos de Teresa de Lauretis (1989, 2011), Michael Warner (1993, p. 19) y Eve Kosofsky Sedgwick (1990, pp. 7–9), quienes sostienen que los textos culturales participan activamente en la producción de la sexualidad y las identidades, habilitando interpretaciones de resistencia frente a las lecturas dominantes.

En relación con el poshumanismo crítico y las corporalidades artificiales, el trabajo recupera los aportes de Donna Haraway (1991/2023), en *Un Manifiesto cibernético* (2023) especialmente en torno a la figura del cibernético como una entidad híbrida que desestabiliza las fronteras entre humano, máquina, naturaleza y tecnología. Esta perspectiva resulta particularmente relevante para el análisis de *Barbie también puede estar triste*, ya que el cortometraje construye subjetividades y relaciones afectivas a partir de muñecos y cuerpos artificiales, cuestionando la centralidad del cuerpo humano orgánico y funcional. Donna Haraway (1991) cuestiona la idea de que los cuerpos y los objetos poseen límites fijos y estables, sosteniendo que “los objetos [...] son proyectos de frontera” (p. 345) y que sus límites “cambian desde dentro”. Desde esta perspectiva, la autora propone una concepción feminista del conocimiento basada en cuerpos mutables, híbridos y atravesados por transformaciones constantes. Estas ideas resultan productivas para analizar *Barbie también puede estar triste*, donde los cuerpos artificiales de las muñecas desdibujan las oposiciones entre humano/no humano, natural/artificial y masculino/femenino. A través de corporalidades desmontables, protésicas y sexualmente disidentes, que llevan a cabo un “desdoblamiento de los sentidos, una confusión de voz y visión” (p. 338), el cortometraje construye precisamente esas “complejas materialidades de cuerpos que mutan” (p. 40) señaladas por Haraway, cuestionando las formas normativas de representación del cuerpo y de la identidad.

Por otra parte, la investigación incorpora los desarrollos de Paul B. Preciado (2022), en *Manifiesto contrasexual*, particularmente sus reflexiones sobre las tecnologías del cuerpo, las prótesis, las sexualidades disidentes y la producción política del deseo. Desde esta perspectiva, el cuerpo es entendido como una construcción tecnopolítica atravesada por dispositivos culturales, farmacológicos y sexuales. Estas herramientas teóricas permiten abordar las corporalidades protésicas e híbridas presentes en el cortometraje de Carri, así como las formas en que la obra subvierte las normas sexo-genéricas y las representaciones hegemónicas del placer.

En este sentido, el análisis también se articula con los estudios sobre pospornografía y sexualidades disidentes, considerando especialmente las críticas a las “prácticas sexistas y heteronormativas de la pornografía tradicional” desarrolladas por Zurian et al. (2022). Estos autores señalan que gran parte de la pornografía mainstream privilegia el “goce masculino cis, blanco, ‘sano’ y heterosexual” (pp. 340-341), invisibilizando otras formas de placer y corporalidad. A partir de ello, el trabajo analiza cómo el *filme* de Carri desplaza las lógicas del porno tradicional mediante representaciones *queer*, lésbicas y poliamorosas que cuestionan los modelos normativos de deseo y sexualidad.

El análisis se focaliza en los elementos narrativos, visuales y simbólicos del cortometraje, particularmente en la construcción de los cuerpos, los vínculos

sexoafectivos y el uso de muñecos animados como dispositivos de desnaturalización del género y la sexualidad. Asimismo, se consideran las estrategias mediante las cuales la película subvierte las formas tradicionales del melodrama y de la pornografía heterosexual, incorporando prácticas sexoafectivas no normativas y relaciones que cuestionan los modelos hegemónicos de feminidad y masculinidad.

Desde el marco teórico, se retoman los aportes de Donna Haraway (1991/2023), especialmente en relación con la noción de cuerpo cibernético y la hibridez entre humano y máquina. A su vez, se incorporan los desarrollos de Judith Butler en *El género en disputa* (2002a) y *Cuerpos que importan* (2002b), particularmente sus reflexiones sobre performatividad de género, materialidad corporal y producción discursiva de las identidades sexuales.

En relación con las sexualidades disidentes y las tecnologías del cuerpo y del deseo, se utilizan los planteos de Paul B. Preciado (2022) en *Manifiesto contrasexual* donde el autor analiza las formas en que los dispositivos tecnológicos y culturales producen subjetividades sexo-genéricas no normativas. Asimismo, para pensar la desestabilización de la heterosexualidad obligatoria y las identidades *queer*, se recuperan las contribuciones de Eve Kosofsky Sedgwick (1990) en *Epistemología del armario* y de Monique Wittig (2006) en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.

Estas perspectivas permiten abordar el modo en que el cortometraje de Carri subvierte la pornografía mainstream mediante una representación *queer* y contraestereotipada del deseo y del placer.

La investigación parte de comprender el cuerpo no como una entidad biológica estable, sino como una construcción cultural, tecnológica y discursiva. Desde esta perspectiva, las nociones de cuerpo cibernético (Haraway, 1991, 2023), performatividad de género (Butler, 2002a, 2002b) y contrasexualidad (Preciado, 2022) permiten analizar las corporalidades artificiales y prostéticas del cortometraje como espacios de resistencia frente a las normas sexo-genéricas. Asimismo, el trabajo recupera las críticas feministas a la heterosexualidad obligatoria y a la construcción cultural de la feminidad desarrolladas por Rich (1984), Wittig (2006) y De Beauvoir (2015), fundamentales para analizar la representación de los vínculos lésbicos y las disidencias sexuales en el cortometraje.

La investigación adopta, entonces, una perspectiva interdisciplinaria que articula estudios cinematográficos, teoría *queer*, feminismos y poshumanismo crítico, entendiendo que el análisis de las imágenes audiovisuales requiere considerar simultáneamente dimensiones estéticas, políticas y culturales.

2. Marco Teórico

El análisis de *Barbie también puede estar triste* requiere articular distintas perspectivas teóricas provenientes de los estudios de género, la teoría *queer*, el poshumanismo crítico y los estudios sobre sexualidad y representación audiovisual. Estos enfoques permiten problematizar las relaciones entre cuerpo, tecnología, deseo e identidad presentes en el cortometraje, así como las formas en que la obra cuestiona las categorías normativas de género y sexualidad.

En este marco, se retoman los aportes del poshumanismo crítico para pensar las corporalidades artificiales y la hibridez entre humano y objeto; de la teoría *queer* y los feminismos para abordar la performatividad del género y las sexualidades disidentes; y de los estudios sobre pospornografía para analizar la representación del placer, el deseo y las políticas del cuerpo en el audiovisual contemporáneo.

A partir de estos enfoques, el análisis busca examinar cómo el cortometraje de Carri subvierte las normas cisheteropatriarcales mediante la representación de cuerpos artificiales, sexualidades *queer* y vínculos sexoafectivos no normativos, configurando nuevas formas de sensibilidad y representación audiovisual.

2.1 Posthumanismo y cuerpo cíborg

El posthumanismo crítico surge como una corriente teórica que cuestiona las concepciones tradicionales del humanismo occidental, particularmente aquellas que sostienen la existencia de un sujeto universal, racional, autónomo, masculino y heterosexual como centro de la experiencia humana. Desde esta perspectiva, las fronteras entre humano, máquina, tecnología, naturaleza y animalidad dejan de entenderse como límites estables y pasan a concebirse como construcciones históricas y culturales atravesadas por relaciones de poder. En el campo de los estudios de género y sexualidad, estas discusiones permitieron problematizar la idea de un cuerpo natural y esencial, habilitando nuevas formas de pensar la corporalidad, el deseo y la subjetividad.

Estas perspectivas resultan especialmente relevantes para abordar *Barbie también puede estar triste*, ya que el cortometraje construye un universo poblado por muñecos, prótesis y cuerpos artificiales que desdibujan constantemente las fronteras entre organismo y artificio. La utilización de muñecas Barbie y Ken como protagonistas no solo funciona como una estrategia estética vinculada a la animación *stop-motion*, sino también como una operación política que pone en crisis las representaciones normativas del cuerpo, la sexualidad y el género.

Uno de los principales aportes para pensar estas cuestiones se encuentra en la figura del cíborg desarrollada por Donna Haraway (1991/2023) en *Un manifiesto ciborg*. Allí, la autora define al cíborg como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo” (p. 19). A partir de esta formulación, Haraway propone una crítica a las oposiciones binarias que estructuran el pensamiento occidental moderno, tales como naturaleza y cultura, humano y máquina, hombre y mujer y mente y cuerpo. Para la autora, estas divisiones funcionan como mecanismos de jerarquización política y epistemológica que sostienen las lógicas patriarcales y capitalistas. En este sentido, Haraway sostiene que “el cíborg es una criatura en un mundo posgenérico” (p. 19), ya que su existencia desestabiliza las categorías identitarias fijas y cuestiona las nociones esencialistas del género y del cuerpo. La figura del cíborg no representa simplemente una fusión tecnológica, sino una metáfora política para pensar subjetividades híbridas, fragmentadas y contradictorias. Asimismo, la autora afirma que “los cíborgs no sueñan con una comunidad sobre el modelo de la familia orgánica” (p. 22), rechazando las ideas de origen, pureza e identidad natural que históricamente organizaron los discursos sobre sexualidad y género.

Estas ideas dialogan directamente con el cortometraje de Carri, donde los cuerpos artificiales de las muñecas son utilizados para desmontar los ideales hegemónicos de feminidad asociados al universo Barbie. La película construye corporalidades ambiguas y sexualidades no normativas que cuestionan las representaciones tradicionales del deseo heterosexual y del cuerpo femenino. En este sentido, la artificialidad del plástico, las articulaciones visibles y la condición objetual de los personajes funcionan como estrategias para exhibir el carácter construido y performativo del género.

La propia directora señala esta intención crítica al afirmar que buscaba “romper con la estética Barbie y el aura de verdad que tiene esa colección” (Carri citada en Pãorez, 2017, párr. 8). De este modo, el cortometraje subvierte el imaginario normativo asociado a la

muñeca Barbie y transforma un objeto históricamente vinculado a los ideales de belleza femenina en un dispositivo de cuestionamiento político y sexual.

En diálogo con Haraway, Judith Butler (2020) desarrolla una crítica a las concepciones naturalizadas del sexo y del género en *Gender Trouble y Bodies That Matter*. En *El género en disputa*, Butler sostiene que “el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza” (p. 55), cuestionando la idea de que el sexo constituya un dato biológico previo e independiente de las prácticas culturales. Según la autora, tanto el sexo como el género son efectos de normas discursivas y sociales que producen cuerpos inteligibles dentro de un sistema heterosexual obligatorio.

A partir de esta perspectiva, Butler entiende el género como una práctica performativa, es decir, como un conjunto de actos reiterados que producen la apariencia de una identidad estable. El género no expresa una esencia previa, sino que se constituye mediante la repetición de normas culturales y corporales. Esta formulación resulta central para analizar el modo en que los personajes de Carri exageran, deforman o desplazan los códigos tradicionales de feminidad y masculinidad, evidenciando el carácter artificial de dichas categorías. En *Cuerpos que importan*, Butler (2002b) profundiza estas discusiones al preguntarse: “¿hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género?” (p. 17). La autora sostiene que “las normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos” (p. 18). Desde esta perspectiva, la materialidad corporal no constituye una realidad previa a la cultura, sino el efecto de procesos normativos que determinan qué cuerpos resultan visibles, legítimos e inteligibles socialmente.

Asimismo, Butler señala que dichos procesos nunca son completamente estables, ya que presentan “inestabilidades” y “posibilidades de rematerialización” (p. 18). Estas fisuras en la norma permiten pensar las corporalidades disidentes como espacios de resignificación política capaces de cuestionar las estructuras binarias de sexo y género. En el caso del cortometraje de Carri, los cuerpos artificiales, desmontables y prostéticos ponen en evidencia precisamente esa inestabilidad de las categorías identitarias.

Estas discusiones dialogan también con los desarrollos de Paul B. Preciado (2008, 2022) en *Testo Yonqui y Manifiesto Contrasexual*. Preciado (2022) sostiene que “la contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros” (p. 21). El autor cuestiona la idea de una sexualidad natural y propone comprender el cuerpo como una construcción tecnopolítica atravesada por dispositivos farmacológicos, prostéticos y mediáticos.

Desde esta perspectiva, las tecnologías no constituyen elementos externos al cuerpo, sino componentes fundamentales en la producción contemporánea de las identidades sexuales y de género. Las prótesis, hormonas, cirugías y dispositivos de representación participan activamente en la construcción del deseo y de la subjetividad. Estas formulaciones resultan especialmente pertinentes para analizar al personaje de Trábie, cuya corporalidad híbrida y prostética desafía las categorías binarias tradicionales y evidencia el carácter artificial de las identidades sexo-genéricas.

En *Testo Yonqui*, Preciado (2008) desarrolla una reflexión situada en la intersección entre teoría crítica, autobiografía y ensayo corporal, con el objetivo de problematizar la producción contemporánea de la subjetividad sexual. El autor introduce el concepto de “régimen farmacopornográfico” para describir un modo de gobierno biopolítico propio del capitalismo tardío, en el cual la gestión de la vida, el deseo y la identidad se articula a través de la circulación de tecnologías farmacológicas (especialmente hormonas y psicofármacos) y dispositivos pornográficos. En este marco, el cuerpo deja de ser

entendido como una entidad natural o prediscursiva y pasa a concebirse como una superficie tecnopolítica producida y modulada por dichos dispositivos.

A partir de una autoexperimentación con testosterona, Preciado desplaza el lugar de enunciación teórica hacia lo que denomina una “autoteoría”, en la que el propio cuerpo funciona como espacio de investigación y producción de saber. Esta estrategia le permite cuestionar las formas normativas de la identidad de género, mostrando su carácter históricamente contingente y tecnológicamente mediado. En consecuencia, el género es conceptualizado no como una esencia estable, sino como un efecto de prácticas materiales, discursivas y farmacológicas que configuran modos específicos de percepción, deseo y subjetivación.

Asimismo, el texto articula una crítica a las economías contemporáneas del placer, en las que la sexualidad es simultáneamente objeto de regulación y de producción industrial, evidenciando la imbricación entre capitalismo, tecnociencia y sexualidad. Desde esta perspectiva, *Testo Yonqui* propone una reconsideración radical de los límites entre cuerpo, tecnología y política, situando la transformación corporal como un campo posible de resistencia y experimentación crítica frente a los dispositivos de normalización contemporáneos.

La propuesta estética y política de *Barbie también puede estar triste* puede leerse a la luz de lo que Preciado (2008) denomina “régimen farmacopornográfico” en *Testo Yonqui*. Para Preciado, las categorías de masculinidad y feminidad no constituyen esencias naturales, sino producciones tecnopolíticas propias del capitalismo contemporáneo, donde el género aparece como una construcción técnica y biopolítica (pp. 81-82). En este sentido, el uso de muñecas animadas en el cortometraje de Albertina Carri evidencia el carácter artificial y performativo del género y de la sexualidad. Los cuerpos plásticos de Barbie, Teresa y Tracie desarticulan la idea del cuerpo humano como fundamento estable de la identidad, exponiendo, en cambio, su condición de superficie moldeable y tecnológicamente producida.

La articulación entre pornografía, tecnología y corporalidad presente en el *filme* dialoga con la afirmación de Preciado (2008) de que las nuevas tecnologías sexuales funcionan como dispositivos de producción somática y subjetiva dentro del capitalismo avanzado (pp. 83-85). Desde esta perspectiva, la sexualidad lésbica y poliamorosa representada entre las muñecas subvierte los códigos de la pornografía heterosexual hegemónica y produce una reapropiación *queer* del placer y de la visualidad sexual.

Del mismo modo, la hibridez entre humano y objeto que atraviesa la obra puede vincularse con la crítica de Preciado a las concepciones esencialistas del sexo y del género. El autor sostiene que la masculinidad y la feminidad son efectos de tecnologías políticas y farmacológicas de producción corporal (pp. 86-88). En consecuencia, la corporalidad artificial de las muñecas no aparece como una anomalía frente a un supuesto cuerpo “natural”, sino como una explicitación radical de la dimensión tecnológica que constituye toda subjetividad contemporánea.

En este sentido, el cortometraje de Carri no solo cuestiona las representaciones hegemónicas del cuerpo femenino, sino también la centralidad del cuerpo humano orgánico como modelo normativo de subjetividad. A través de muñecos sexualizados, cuerpos desmontables y relaciones sexoafectivas disidentes, la película propone una visión poshumanista donde la artificialidad, la hibridez y la mutabilidad corporal funcionan como formas de resistencia frente a las lógicas cisheteropatriarcales que regulan el género, la sexualidad y el deseo.

2.2. Género y disidencias sexuales

Las discusiones desarrolladas por la teoría *queer* y los feminismos críticos permitieron cuestionar las categorías tradicionales de sexo, género y sexualidad, señalando el carácter histórico y político de las identidades sexuales. Frente a las concepciones esencialistas que entienden la heterosexualidad y la diferencia sexual como realidades naturales, estas perspectivas sostienen que las normas de género constituyen sistemas de regulación cultural que producen jerarquías corporales y afectivas. En este sentido, el análisis de *Barbie también puede estar triste* se apoya en una serie de desarrollos teóricos que permiten pensar las sexualidades disidentes y las formas en que el cortometraje subvierte las configuraciones normativas del deseo.

Uno de los aportes fundamentales para estas discusiones proviene nuevamente de Judith Butler, quien en *Gender Trouble* cuestiona la estabilidad de las categorías “mujer” y “hombre” como identidades universales y coherentes. Butler (2020) sostiene que “la categoría de sexo es, desde el comienzo, normativa” (p. 54), señalando que las identidades sexuales no preceden al discurso, sino que son producidas mediante prácticas sociales y culturales reiteradas. Desde esta perspectiva, el género funciona como una tecnología reguladora que organiza los cuerpos y delimita las formas legítimas de deseo y reconocimiento social.

A partir de ello, Butler (2020) critica la matriz heterosexual que presupone una continuidad obligatoria entre sexo biológico, identidad de género y orientación sexual. La autora sostiene que dicha lógica produce una “coherencia ficticia” (p.72) que excluye corporalidades y sexualidades consideradas desviadas o ininteligibles. Estas formulaciones resultan centrales para abordar el cortometraje de Carri, donde las relaciones sexoafectivas entre Barbie, Teresa y Tracie interrumpen las configuraciones tradicionales del deseo heterosexual y desorganizan las categorías binarias de masculino/femenino.

En diálogo con estas discusiones, Adrienne Rich (1984) desarrolla el concepto de “heterosexualidad obligatoria” para señalar el modo en que la heterosexualidad funciona históricamente como una institución política y cultural. En *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, Rich afirma que “la heterosexualidad obligatoria es una institución política” (p. 23), denunciando las formas en que el patriarcado invisibiliza y subordina las experiencias lésbicas. Desde esta perspectiva, el lesbianismo no constituye únicamente una orientación sexual, sino también una práctica de resistencia frente a los dispositivos normativos que organizan la sexualidad femenina en función del deseo masculino.

Estas reflexiones permiten analizar el vínculo entre Barbie y Teresa más allá de una mera representación erótica, entendiendo sus escenas sexoafectivas como una interrupción de las narrativas románticas y sexuales dominantes. El cortometraje desplaza el lugar central del deseo heterosexual y construye formas alternativas de intimidad y placer entre personajes femeninos, desestabilizando los modelos tradicionales de feminidad asociados al imaginario Barbie.

Por otra parte, Monique Wittig (2006) cuestiona la naturalización de la diferencia sexual en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. La autora sostiene que “la categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual” (p. 27), señalando que las nociones de “hombre” y “mujer” constituyen categorías políticas producidas dentro de un régimen heterosexual obligatorio. Para Wittig, la heterosexualidad funciona como un sistema político que organiza las relaciones sociales y corporales mediante estructuras de dominación.

La autora afirma que “las lesbianas no son mujeres” (p. 57), en tanto rechazan la posición relacional que el sistema heterosexual asigna a la categoría “mujer”. Estas formulaciones resultan relevantes para pensar las formas de disidencia sexual presentes en el cortometraje de Carri, donde las relaciones entre personajes femeninos y las corporalidades trans o híbridas interrumpen los lugares tradicionales asignados al deseo y al género.

De igual manera, los aportes de Eve Kosofsky Sedgwick (1990/1998) en *Epistemology of the Closet* permiten profundizar el análisis de las sexualidades disidentes y de las lógicas binarias que estructuran la cultura occidental moderna. Sedgwick sostiene que “muchas de las categorías más importantes del pensamiento occidental moderno [...] están estructuradas - de hecho, fracturadas - por una crisis crónica de definición homo/heterosexual” (1998, p. 11). Desde esta perspectiva, la distinción heterosexual/homosexual organiza no solo la sexualidad, sino también múltiples formas de inteligibilidad social y cultural.

La autora cuestiona las políticas de visibilidad y ocultamiento que históricamente estructuraron las identidades *queer*, particularmente a través de la metáfora del armario. Estas discusiones resultan significativas para pensar el modo en que el *filme* de Carri expone corporalidades y deseos tradicionalmente marginados por las representaciones audiovisuales hegemónicas, desplazando la centralidad del sujeto heterosexual y habilitando formas alternativas de representación sexual.

Finalmente, los desarrollos de Jack Halberstam (2008) permiten ampliar estas discusiones en torno a las masculinidades disidentes y las identidades no normativas. Halberstam sostiene que la teoría *queer* “intenta no dar nada por sentado” (p. 11), proponiendo lecturas críticas que desestabilizan las categorías identitarias rígidas y los modelos normativos de subjetividad. Estas perspectivas permiten pensar las corporalidades y sexualidades presentes en el cortometraje de Carri como configuraciones inestables y mutables que resisten las formas tradicionales de clasificación del género y del deseo.

2.3 Pospornografía y política del deseo

Las discusiones sobre pospornografía surgen como una crítica a las representaciones tradicionales de la sexualidad producidas por la pornografía mainstream, particularmente aquellas organizadas en torno al placer masculino heterosexual, la cosificación de los cuerpos feminizados y la reproducción de jerarquías de género y sexualidad. Desde los feminismos pro-sexo y la teoría *queer*, distintos autores comenzaron a problematizar las formas en que el dispositivo pornográfico regula visual y políticamente el deseo, estableciendo qué cuerpos y prácticas sexuales resultan visibles, deseables o legítimos.

En este marco, la pospornografía no implica únicamente la producción de imágenes sexuales explícitas, sino una reapropiación crítica de los lenguajes pornográficos tradicionales. Como sostiene Paul B. Preciado (2022), “la sexualidad es una tecnología histórica de producción de cuerpos” (p. 37). Desde esta perspectiva, las representaciones sexuales no son neutrales, sino dispositivos políticos que producen subjetividades y organizan las relaciones de poder sobre el cuerpo y el deseo. Asimismo, Preciado afirma que “el sistema heterosexual es un sistema de escritura” (p. 26), señalando que el cuerpo funciona como una superficie sobre la cual se inscriben normas sexo-genéricas.

En diálogo con estas perspectivas, Diana J. Torres (2011) plantea en *Pornoterrorismo* que la pospornografía constituye una práctica política orientada a disputar las representaciones normativas de la sexualidad y del cuerpo. Desde esta perspectiva, el

posporno busca visibilizar corporalidades, deseos y prácticas sexuales históricamente excluidas por la pornografía hegemónica, cuestionando la centralidad del placer masculino heterosexual y las jerarquías tradicionales de género. En lugar de reproducir una sexualidad organizada en torno a la lógica falocéntrica, la pospornografía propone una reapropiación crítica de las imágenes sexuales como espacio de experimentación política y afectiva.

Estas formulaciones permiten abordar *Barbie también puede estar triste* como una reapropiación paródica y crítica del imaginario pornográfico. El cortometraje utiliza escenas sexuales explícitas, exageración corporal y diálogos melodramáticos para desmontar tanto la lógica heterosexual del porno *mainstream* como los modelos normativos de feminidad asociados al universo Barbie. La artificialidad de los muñecos, sus articulaciones visibles y la exageración de sus rasgos físicos evidencian el carácter construido y performativo de las representaciones sexuales.

La utilización de muñecas Barbie no constituye únicamente un recurso estético vinculado a la animación *stop-motion*, sino una operación política sobre uno de los íconos culturales más representativos de la feminidad normativa occidental. Históricamente, Barbie ha funcionado como una figura asociada a ideales de belleza blanca, heterosexual, delgada y consumista. El cortometraje subvierte esos sentidos al transformar a la muñeca en protagonista de escenas lésbicas, prácticas sexuales no reproductivas y vínculos afectivos disidentes. La propia Carri (2017) afirma que buscaba “romper con la estética Barbie y el aura de verdad que tiene esa colección” (citada en Pãorez, 2017, párr. 8).). A través de la parodia y la exageración, el *filme* desarma la aparente naturalidad de los modelos corporales y sexuales asociados a la muñeca, exponiendo la artificialidad de las normas de género y de las representaciones hegemónicas del deseo.

En relación con estas operaciones estéticas, Michèle Soriano (2014) sostiene que la animación en el cine de Carri funciona como “un espacio experimental estratégico y un dispositivo poético-político” (p. 194), capaz de cuestionar “el realismo y sus naturalizaciones” (p. 194). Desde esta perspectiva, la artificialidad de los muñecos y la exageración melodramática permiten visibilizar críticamente los códigos normativos de representación de la sexualidad y del género.

Asimismo, Soriano señala que las relaciones sexoafectivas presentes en el cortometraje “destruyen la verosimilitud del melodrama y desplazan sus pautas hacia nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (p. 195). El cortometraje combina así estructuras melodramáticas clásicas - basadas en traiciones, celos y conflictos amorosos - con vínculos lésbicos, trans y poliamorosos que reorganizan las configuraciones tradicionales del deseo.

En relación con la pornografía *mainstream*, Francisco A. Zurian et al. (2022) sostienen que gran parte de la pornografía contemporánea reproduce “prácticas sexistas y heteronormativas” (p. 340) y privilegia “el goce masculino cis, blanco, ‘sano’ y heterosexual, desdeñando las posibilidades del placer del cuerpo femenino” (p. 341). Desde esta perspectiva, el porno tradicional organiza las relaciones sexuales desde una lógica falocéntrica donde el cuerpo femenino aparece subordinado a la mirada y al placer masculino.

El cortometraje de Carri subvierte estas estructuras mediante una redistribución del goce y de las posiciones tradicionales del deseo. Las escenas sexuales entre Barbie, Teresa y Tracie desplazan el centro del placer heterosexual y construyen una sexualidad donde el deseo circula entre corporalidades feminizadas, lesbianas, trans y artificiales. En lugar de organizarse en torno a la satisfacción masculina, el *filme* construye formas de intimidad y erotismo que desestabilizan las jerarquías tradicionales del placer pornográfico.

En este sentido, el deseo lésbico ocupa un lugar central dentro de la película. Las relaciones entre Barbie y Teresa no aparecen subordinadas a una fantasía voyeurística masculina, sino como vínculos sexoafectivos autónomos que cuestionan la heterosexualidad obligatoria y las representaciones normativas del romance y la sexualidad femenina. En términos de Arnés y Saxe (2019), estas configuraciones pueden pensarse como “escenas lesbianas” que constituyen “regímenes de visibilización e imaginación” (p. 5). El cortometraje desplaza así la lógica reproductiva y patriarcal del deseo heterosexual para construir una política del placer basada en la disidencia sexual y en la experimentación afectiva.

Por otra parte, Soriano (2014) sostiene que la pornografía moderna se caracteriza por una “transparencia del realismo mimético” que pretende negar la representación para mostrar simplemente a las personas “haciendo el amor” (p. 195). En *Barbie también puede eStar triste*, esta lógica aparece parodiada mediante el uso de muñecos de plástico, primeros planos de genitales, penetraciones, fluidos corporales y sonidos exagerados que producen simultáneamente erotismo, incomodidad y extrañamiento.

De hecho, Soriano (2014) afirma que “los sonidos diegéticos - gemidos, gritos y frases clichés de la pornografía - [...] contribuyen a provocar malestar del-a espectador-a: estamos, de hecho, mirando pornografía, aunque sean muñecas” (p. 196). Asimismo, la autora sostiene que las imágenes del cortometraje exigen “nuevas correlaciones” y “nuevos códigos en suspenso, todavía por descifrar, pero contextualmente conectados con el movimiento feminista pro-sexo y las producciones artísticas de la pos(t)pornografía” (p. 196).

Desde esta perspectiva, *Barbie también puede eStar triste* construye una estética pospornográfica donde el sexo deja de funcionar como simple espectáculo visual para convertirse en una herramienta de cuestionamiento político y cultural. A través de la artificialidad de los muñecos, la exageración melodramática y la representación de prácticas sexuales no normativas, el cortometraje desmonta las formas hegemónicas de representación del deseo y propone nuevas configuraciones posibles del cuerpo, el placer y la afectividad.

3. Análisis de *Barbie también puede eStar triste* (2001)

3.1 Artificialidad, animación y desmontaje de la feminidad normativa

El cortometraje de Albertina Carri construye desde sus primeros minutos una estética basada en la artificialidad y el extrañamiento. La utilización de muñecos Barbie y Ken animados mediante *stop-motion* desestabiliza las formas tradicionales de representación cinematográfica asociadas al realismo y al cuerpo orgánico. Lejos de ocultar el carácter plástico y manufacturado de los juguetes, la película enfatiza sus articulaciones rígidas, sus movimientos mecánicos y la textura artificial de sus cuerpos, produciendo un efecto visual que interrumpe la ilusión naturalista (Figuras 1-3).

En este sentido, la artificialidad no funciona únicamente como una decisión estética, sino como una operación política orientada a cuestionar las normas de género y sexualidad asociadas al imaginario Barbie. Históricamente, la muñeca ha representado un modelo hegemónico de feminidad vinculado a ideales de belleza blanca, heterosexual, delgada y consumista. El *filme* subvierte esos sentidos al insertar a Barbie en una trama atravesada por el deseo lésbico, la violencia sexual, el melodrama y las corporalidades trans y prostéticas (Figuras 4 y 5).

Como sostiene Michèle Soriano (2014), la animación en el cine de Carri funciona como “un espacio experimental estratégico y un dispositivo poético-político” (p. 194), capaz de cuestionar el realismo y sus naturalizaciones.

Desde esta perspectiva, el uso de muñecos permite exponer el carácter construido y performativo tanto del género como de las representaciones sexuales. La película desmonta así la aparente naturalidad de los modelos corporales asociados a Barbie, revelando que la feminidad constituye una producción cultural y no una esencia biológica.

Figura 1



Nota: Fotograma de Teresa

Figura 2



Nota: Fotograma de Barbie

Estas operaciones dialogan con las formulaciones de Judith Butler (2020) sobre la performatividad de género. En *Gender Trouble*, Butler sostiene que el género no expresa una identidad previa o esencial, sino que se produce mediante la repetición reiterada de actos, normas y prácticas culturales.

Desde esta perspectiva, los cuerpos femeninos representados en el cortometraje aparecen como superficies atravesadas por tecnologías de género que regulan las formas legítimas de feminidad y deseo.

La artificialidad de las muñecas también puede pensarse desde las discusiones poshumanistas desarrolladas por Donna Haraway (1991, 2023) en *Un manifiesto ciborg*.

Figura 3



Nota: Fotograma de Barbie y Ken

Haraway (1991, 2023) propone la figura del cíborg como una subjetividad híbrida que desestabiliza oposiciones binarias como humano/máquina, natural/artificial o masculino/femenino. En el cortometraje, Barbie y Tracie funcionan como corporalidades cíborg en tanto articulan elementos humanos, tecnológicos y prost ticos que impiden pensar el cuerpo desde categorías fijas o esencialistas.

Particularmente, el personaje de Tracie produce una interrupción de las configuraciones normativas del sexo y del género. La combinación de genitalidad masculina, pechos plásticos y rasgos corporales feminizados construye una corporalidad híbrida que desafía las clasificaciones binarias tradicionales. Estas representaciones dialogan con las formulaciones de Preciado (2022), quien entiende el cuerpo como una tecnología política atravesada por dispositivos de regulación sexual y farmacopornográfica. Desde esta perspectiva, los cuerpos presentes en el cortometraje aparecen como ensamblajes prost ticos y tecnopol ticos que cuestionan las nociones estables de identidad sexual.

Figura 4



Nota: Primer plano de pene de Tracie.

Figura 5



Nota: Primer plano de senos y pene de Tracie

Asimismo, el *stop-motion* introduce una dimensión material particular donde los cuerpos aparecen fragmentados, manipulables y desmontables. Las muñecas son objetos de plástico, pero al mismo tiempo adquieren voz, deseo y agencia narrativa. Esta tensión entre objeto y sujeto produce una desestabilización de las jerarquías tradicionales entre humano y no humano, uno de los núcleos centrales del pensamiento poshumanista crítico.

La película construye así una estética donde la artificialidad deja de ser un defecto o una carencia para convertirse en una forma de resistencia política frente a las representaciones normativas del cuerpo y de la sexualidad. En lugar de aspirar al realismo orgánico, el *filme* enfatiza lo plástico, lo exagerado y lo artificioso como estrategias capaces de desmontar las ficciones culturales de género y deseo que sostienen la heterosexualidad obligatoria y los ideales hegemónicos de feminidad.

3.2. Est tica pospornográfica y explicitud sexual

Uno de los aspectos centrales de *Barbie también puede estar triste* es la incorporación de códigos visuales y sonoros asociados a la pornografía explícita. El cortometraje retoma elementos característicos del género pornográfico - primeros planos genitales, penetraciones, sexo oral, fluidos corporales y sonidos diegéticos exacerbados - para construir una estética que combina erotismo, incomodidad y extrañamiento. Sin embargo, estas representaciones no buscan reproducir de manera acrítica los modelos visuales del porno *mainstream*, sino intervenirlos desde una lógica paródica y *queer*. Como señala Soriano (2014), la pornografía contemporánea suele privilegiar “las escenas de sexo

explícito - en perjuicio del contenido -, con guiones sexuales (*sexual scripts*) que alteran espacio y tiempo narrativo” (p. 166). En el cortometraje de Carri, esta dinámica se manifiesta en la sucesión acelerada de escenas sexuales, interrumpidas por breves momentos melodramáticos que funcionan como articuladores narrativos. La explicitud sexual se convierte así en uno de los ejes estructurantes del relato. Asimismo, Soriano observa que la película reproduce recursos formales característicos del lenguaje pornográfico, particularmente en la utilización de escalas de planos. Según la autora, el *filme* presenta “primeros planos sobre genitales y sexo oral” y “penetraciones”, junto con “planos conjuntos que encuadran posturas y movimientos automáticos, característicos del género” (p. 195). Estas imágenes incluyen primeros planos del pene de Ken, sexo oral entre los personajes, penetraciones explícitas y exhibición de vulvas y fluidos corporales, configurando una visualidad directamente vinculada al imaginario pornográfico (Figuras 6-9). Sin embargo, el uso de muñecos Barbie y Ken introduce una ruptura respecto del realismo pornográfico tradicional. La artificialidad de los cuerpos plásticos genera una tensión entre explicitud sexual y extrañamiento visual que impide una identificación transparente con las imágenes. En este sentido, el *filme* combina la lógica pornográfica con una dimensión paródica que desmonta los automatismos de lectura asociados al género.

Figura 6

Nota: Sexo oral entre Arbie y Ken.

Figura 7

Nota: Penetración. Sexo entre Arbie y Ken

Figura 8

Nota: Penetración anal entre Tracie y Kenu

Figura 9

Nota: Sexo oral entre Kenu y Tracie

La presencia de sonidos diegéticos constituye otro elemento fundamental en esta construcción estética. Soriano (2014) sostiene que “los sonidos diegéticos - gemidos, gritos y frases clichés de la pornografía - así como la música que acompaña las secuencias [...] genera gran parte de la ilusión referencial” (p. 196). La utilización exagerada de gemidos, respiraciones y frases estereotípicas del porno mainstream intensifica la sensación de artificio y simultáneamente refuerza el carácter explícito de las escenas.

A esto se suma la aparición constante de fluidos corporales - saliva, sangre, secreciones y eyaculación - que otorgan una materialidad específica a los cuerpos artificiales de las

muñecas. Soriano (2014) afirma que “la presencia de fluidos corporales, saliva, secreciones, sangre, otorga asimismo siniestra realidad a los cuerpos rehechos, recompuestos y artificiales de las muñecas” (p. 196). En el cortometraje, estas imágenes intensifican el carácter ambiguo de los cuerpos: aunque claramente artificiales, los fluidos introducen una dimensión orgánica que produce simultáneamente fascinación e incomodidad.

La pos(t)pornografía surge como una crítica a las representaciones normativas del porno mainstream y a las formas tradicionales de construcción del deseo y de la sexualidad. Como señalan Zurian et al. (2022), “el género pornográfico mainstream construye representaciones sexuales desde un imaginario normativo”, regulando identidades de género, “cosificando a las mujeres y estableciendo relaciones de opresión” (p. 336). Frente a ello, distintas corrientes feministas, *queer* y transfeministas comenzaron a desarrollar producciones audiovisuales que cuestionan las dinámicas cisheteropatriarcales del cine pornográfico tradicional.

Dentro de este marco, la pos(t)pornografía se configura como una práctica estética y política orientada a representar corporalidades y sexualidades históricamente excluidas. Salanova (2012) sostiene 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” (p. 36). En la misma línea, Vellarino Albuera (2013) afirma que estas producciones rechazan “las fórmulas comerciales con una marcada mirada cisheteropatriarcal”, incorporan “corporalidades no normativas” y construyen “una política del placer mediante el uso de lenguajes audiovisuales híbridos y performáticos” (pp. 408-420).

La obra de Albertina Carri se inscribe dentro de estas discusiones al reapropiarse críticamente del género pornográfico para cuestionar el esencialismo sexual y las representaciones hegemónicas del cuerpo. Tal como se plantea en esta investigación, producciones como *Barbie también puede estar triste* “podrían potencialmente superar la mirada escopofílica del hombre-varón” (Mulvey, 2001) y desarticular la representación clásica de la mujer tanto en el cine convencional como en el pornográfico. Asimismo, sus películas pueden pensarse como formas de “arte sexual”, ya que en ellas “late una incandescente expresión de transgresión de las prohibiciones en el ámbito de las relaciones sociales” (Bataille citado en Valero Heredia, 2022, p. 26).

La escena de violencia sexual ejercida por Ken sobre Arbie ocupa un lugar particularmente significativo dentro de esta lógica. La presencia de sangre como marca visible de agresión transforma la representación sexual en una experiencia ligada al sufrimiento y al límite corporal. Esta escena puede pensarse en términos de *jouissance* (Lacan, 1998), entendida como un goce asociado a la transgresión y a la ruptura de los límites del cuerpo. A diferencia de otras escenas sexuales del cortometraje, donde los fluidos y el contacto corporal pueden producir excitación o placer, aquí el sexo aparece atravesado por la violencia y el conflicto.

Desde el psicoanálisis, la noción de *jouissance* o goce resulta clave para pensar cómo el deseo y las corporalidades disidentes se configuran en el cine de Albertina Carri. En diálogo con los desarrollos de Sigmund Freud, Jacques Lacan entiende el goce como una experiencia que no puede reducirse al placer regulado por las normas sociales o biológicas, sino como una intensidad que incluso puede exceder los límites del propio sujeto.

Dentro de esta línea, Lacan (1998) introduce la noción de *another jouissance* para referirse a una forma de goce distinta de la lógica fálica. El autor afirma que esta modalidad “*is beyond the phallus*” (p. 59), diferenciándola de la categoría de *Other*

jouissance (p. 74), vinculada específicamente al goce femenino en relación con la estructura fálica. Más que una simple oposición entre placer y dolor, estas formulaciones permiten pensar experiencias del deseo que desbordan las configuraciones normativas de la sexualidad y del cuerpo.

En *Más allá del principio del placer*, Sigmund Freud (2020) ya había cuestionado la idea de que la vida psíquica se organiza exclusivamente alrededor de la búsqueda de placer y la evitación del sufrimiento. Allí introduce la existencia de pulsiones y tendencias que pueden ir más allá del principio del placer, abriendo la posibilidad de pensar dinámicas psíquicas contradictorias y no reguladas enteramente por la satisfacción. A partir de estos planteos, Lacan (1998) desarrolla una teoría del goce articulada con el lenguaje, la pulsión y los límites del sujeto, sosteniendo que la *jouissance* se ubica “más allá del principio del placer” (Lacan, 1998; Freud, 2020).

Esta concepción resulta particularmente productiva para analizar *Barbie también puede estar triste*, donde las escenas de sexo explícito, violencia, sangre y fluidos corporales construyen formas de deseo que exceden las representaciones normativas de la sexualidad. El goce no aparece allí como una experiencia armónica o estable, sino como una intensidad atravesada por el exceso, la incomodidad y la transgresión de los límites corporales. A través de estas imágenes, el cortometraje pone en crisis las regulaciones heteronormativas del placer y propone modos alternativos de experimentar el cuerpo y el deseo.

No obstante, el *filme* no se limita a generar rechazo o malestar espectral. Planteamos que, aunque Soriano (2014) enfatiza la incomodidad que producen estas imágenes, también es posible una lectura diferente: la explicitud sexual y la implicación sensorial pueden habilitar “una reacción empática y una mirada menos prejuiciosa hacia la pornografía” (p. 196). De este modo, la película no opera únicamente como una crítica externa al porno, sino como una reapropiación de sus códigos visuales para producir nuevas formas de percepción y afectividad.

En relación con esto, la autora sostiene que nuestras emociones y percepciones se encuentran “pre-construidas por códigos de representación que configuran y hasta se sustituyen al objeto representado” (p. 196). Precisamente por ello, las imágenes organizadas por Carri desestabilizan las formas habituales de lectura pornográfica y exigen nuevas maneras de interpretar el deseo y el cuerpo.

La autora afirma además que el cortometraje propone “nuevas correlaciones” y “nuevos códigos en suspenso, todavía por descifrar, pero contextualmente conectados con el movimiento feminista pro-sexo y las producciones artísticas de la pos(t)pornografía” (p. 196). Desde esta perspectiva, la película articula una estética pospornográfica que no busca simplemente representar sexo explícito, sino cuestionar los regímenes visuales y políticos que organizan la sexualidad en la cultura audiovisual contemporánea.

Al combinar melodrama, animación stop-motion y pornografía explícita, el cortometraje subvierte las convenciones heteronormativas y patriarcales del género pornográfico. La película reorganiza las relaciones entre placer, cuerpo y representación, desplazando el centro del deseo heterosexual y habilitando corporalidades, prácticas sexuales y afectividades disidentes que desbordan los modelos normativos de feminidad y sexualidad.

Las estrategias visuales de *Barbie también puede estar triste* dialogan con los postulados de Laura Mulvey (1975/2001) sobre la mirada masculina y el placer visual en el cine. Como se plantea en esta investigación, el feminismo filmico sostuvo que la direccionalidad del deseo sea ha construido históricamente a través de la mirada masculina, del voyerismo, el fetichismo, y la mirada escopofílica masculina,

constituyendo tanto los mecanismos de placer en el cine como la experiencia de la audiencia masculina (Mulvey, 2001; Doane, 1982).

Asimismo, el análisis textual desarrollado hace 50 años por Laura Mulvey se conceptualizó sobre la base del binarismo de género esencialista - es decir hombre activo-espectador y mujer pasiva-imagen. Sin embargo, el cortometraje de Carri desestabiliza parcialmente esa lógica mediante la artificialidad de las muñecas, la explicitud sexual y la centralidad de corporalidades lesbianas, trans y prostéticas que desplazan el privilegio del deseo heterosexual masculino.

La película reorganiza así las relaciones entre espectador, cuerpo y deseo pornográfico. Los primeros planos genitales, el sexo explícito y la exhibición de los cuerpos retoman códigos visuales del porno mainstream, pero simultáneamente producen extrañamiento debido al carácter plástico y desmontable de las muñecas. En este sentido, el cortometraje permite problematizar - tal como se propone en esta investigación - hasta dónde efectivamente se supera esa mirada masculina o si es posible la configuración de la idea remota de una mirada escopofílica disidente.

De este modo, la película subvierte las configuraciones tradicionales del placer visual y construye formas disidentes de representación sexual que cuestionan la heterosexualidad normativa y el binarismo sexual y de género.

4. Resultados y conclusiones

El análisis de *Barbie también puede estar triste* permitió corroborar la hipótesis principal de esta investigación: el cortometraje de Albertina Carri construye representaciones disidentes y *queer* de la corporalidad femenina que desafían las normas tradicionales de género y sexualidad. A través de escenas sexuales explícitas, cuerpos artificiales y estrategias cercanas a la pospornografía, la película subvierte las formas hegemónicas de representación del deseo y reorganiza las relaciones entre cuerpo, placer y visualidad. En este sentido, las prácticas sexuales presentes en el *filme* cuestionan las configuraciones vinculadas a “la mirada escopofílica masculina” (Mulvey, 2001; Doane, 1982).

Uno de los principales resultados obtenidos radica en la manera en que el cortometraje desplaza la lógica tradicional del placer visual heterosexual. Tal como se desarrolla en esta investigación, la direccionalidad del deseo sea ha construido históricamente a través de la mirada masculina, del voyerismo, el fetichismo, y la mirada escopofílica masculina, constituyendo tanto los mecanismos de placer en el cine como la experiencia de la audiencia masculina (Mulvey, 2001; Doane, 1982). Sin embargo, en el *filme* de Carri estas configuraciones se ven alteradas mediante la artificialidad de las muñecas, la exageración melodramática y la presencia de vínculos lésbicos, trans y prostéticos que desplazan el privilegio de la heterosexualidad normativa.

En este marco, el análisis permitió advertir que la película subvierte parcialmente el esquema binario desarrollado por Laura Mulvey, según el cual el cine clásico se organizaba a partir de la oposición “hombre activo-espectador y mujer pasiva-imagen”. Aunque el cortometraje retoma recursos asociados al porno mainstream - primeros planos genitales, sexo oral, penetraciones y exhibición explícita del cuerpo -, la utilización de muñecos Barbie y Ken interrumpe la naturalización de esas imágenes y vuelve visible el carácter construido de las representaciones sexuales y de género.

Las escenas sexuales presentes en el *filme* tampoco responden únicamente a una lógica pornográfica tradicional. Por el contrario, el análisis evidenció que la explicitud sexual funciona como una estrategia político-estética que cuestiona las representaciones

normativas del cuerpo y del placer. Tal como señala Michèle Soriano, el cortometraje incorpora “primeros planos sobre genitales y sexo oral” y “penetraciones”, junto con “planos conjuntos que encuadran posturas y movimientos automáticos, característicos del género” (Soriano, 2014, p. 195). Asimismo, la autora sostiene que “los sonidos diegéticos - gemidos, gritos y frases clichés de la pornografía - así como la música que acompaña las secuencias [...] genera gran parte de la ilusión referencial” (Soriano, 2014, p. 196).

A esto se suma la presencia constante de fluidos corporales y materiales orgánicos. Como afirma Soriano (2014), “la presencia de fluidos corporales, saliva, secreciones, sangre, otorga asimismo siniestra realidad a los cuerpos rehechos, recompuestos y artificiales de las muñecas” (p. 196). Estas imágenes producen simultáneamente erotismo, incomodidad y extrañamiento, impidiendo una lectura pornográfica tradicional basada únicamente en el placer visual escópico.

En relación con esto, el análisis permitió observar que el *filme* no se limita a reproducir los códigos del porno mainstream, sino que los reapropia críticamente desde una estética *queer* y pospornográfica. Tal como plantea Soriano (2014), el cortometraje propone “nuevas correlaciones” y “nuevos códigos en suspenso, todavía por descifrar, pero contextualmente conectados con el movimiento feminista pro-sexo y las producciones artísticas de la pospornografía” (p. 196).

El análisis de *Barbie también puede estar triste* permitió observar que la obra de Albertina Carri construye una crítica a las representaciones sexuales hegemónicas mediante una estética *queer* y pos(t)pornográfica que cuestiona la heterosexualidad normativa y las formas tradicionales de representación del cuerpo femenino. A través de cuerpos artificiales, escenas sexuales explícitas y prácticas sexoafectivas disidentes, el cortometraje subvierte las configuraciones del porno mainstream, caracterizado por reproducir “las estructuras de desigualdad propias del patriarcado imperante” y por ubicar a la mujer “en un lugar de degradación y de mera sumisión al placer masculino” (Valero Heredia, 2022, p. 20).

En este sentido, la película se aproxima a los presupuestos de la pos(t)pornografía desarrollados por Vellarino Albuera (2013), particularmente en su rechazo de las fórmulas comerciales cisheteropatriarcales, en la inclusión de corporalidades no normativas y en la construcción del goce como una herramienta política de reapropiación del cuerpo (pp. 408-420). Del mismo modo, el cortometraje reorganiza las relaciones entre placer, cuerpo y representación sexual desde una lógica que habilita sexualidades periféricas y disidentes, tal como propone Salanova (2012, p. 36).

De este modo, las escenas sexoafectivas entre Barbie, Teresa y Tracie reorganizan las formas tradicionales del deseo heterosexual y habilitan nuevas configuraciones de placer y afectividad *queer*.

Otro de los resultados centrales se relaciona con la construcción de corporalidades híbridas y artificiales. La utilización de muñecos animados mediante *stop-motion* problematiza las oposiciones entre humano/no humano, natural/artificial y masculino/femenino.

Constituye una crítica al pensamiento humanista, al esencialismo de género y a las oposiciones binarias que estructuran la modernidad occidental, como humano/máquina, naturaleza/cultura y masculino/femenino. A través de la figura del cibernético, entendida como un organismo híbrido entre cuerpo y tecnología, la autora propone una subjetividad capaz de cuestionar las identidades fijas y las jerarquías tradicionales del pensamiento patriarcal. El cibernético funciona, así como una metáfora política y epistemológica que permite pensar corporalidades fragmentadas, artificiales y no esencialistas, particularmente útiles para los estudios feministas, *queer* y poshumanistas (Haraway, 1991). Personajes como Tracie desestabilizan las clasificaciones binarias del cuerpo a

través de configuraciones prostéticas y tecnológicamente intervenidas que dialogan con las formulaciones de Donna Haraway (1991/2023) sobre el cibernético y con los desarrollos de Paul B. Preciado (2022) acerca de las tecnologías de género y del cuerpo.

En este sentido, la investigación retoma la noción de “bastardismo” propuesta por Preciado (2020, p. 13), entendida como una posición política situada “fuera del linaje biológico, epistemológico o disciplinar”. El cortometraje aparece, así como una forma cinematográfica híbrida e inclasificable que combina melodrama, pornografía, animación y performance corporal, desbordando las categorías tradicionales del cine contemporáneo argentino y del cine *queer* latinoamericano.

El estudio de las escenas de violencia sexual, penetración y explicitud corporal también permitió profundizar el análisis del goce femenino y de las formas disidentes del deseo. Desde el psicoanálisis, la investigación retomó las formulaciones de Jacques Lacan sobre la *jouissance* para pensar experiencias corporales que exceden el placer regulado socialmente. Lacan (1998) introduce la noción de *another jouissance* como una forma de goce “*beyond the phallus*” (p. 59), diferenciándola de la categoría de *Other jouissance* (p. 74). Estas formas de goce permiten pensar experiencias del deseo que desbordan las configuraciones normativas del cuerpo y de la sexualidad.

La investigación también retomó los planteos de Sigmund Freud (2020) que cuestiona la idea de que la vida psíquica se organiza exclusivamente alrededor del placer y de la evitación del dolor. A partir de estos desarrollos, el análisis del cortometraje permitió pensar las escenas de sangre, violencia, penetración y explicitud sexual como formas de goce vinculadas al exceso, la pulsión y la ruptura de los límites normativos del cuerpo.

Por otra parte, el *filme* también subvierte las estructuras narrativas tradicionales mediante una apropiación crítica del melodrama. Tal como sostiene Soriano (2014), las relaciones presentes en el cortometraje “destruyen la verosimilitud del melodrama y desplazan sus pautas hacia nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (p. 195). El sufrimiento amoroso, los celos y la intensidad emocional característicos del melodrama clásico son reorganizados aquí a través de vínculos lésbicos, trans y poliamorosos que cuestionan las formas normativas de afectividad y sexualidad.

En síntesis, *Barbie también puede estar triste* construye una crítica al heteropatriarcado, al binarismo de género y a las formas hegemónicas de representación pornográfica mediante una estética *queer* y pospornográfica que politiza el cuerpo, el deseo y las emociones. La película desplaza la centralidad del sujeto cis, heterosexual y funcional, otorgando agencia política tanto a corporalidades disidentes como a cuerpos artificiales y no humanos. A través de la hibridez, la artificialidad y la explicitud sexual, el cortometraje propone nuevas formas de sensibilidad y representación donde el placer y el goce operan como espacios de resistencia cultural y política.

Referencias

- Arnés, A., & Saxe, F. (Eds.). (2019). *Escenas lesbianas: Tiempos, voces y afectos disidentes*. La Cebra.
- Butler, J. (2002a). *Cuerpos en disputa: El discurso performativo y la materialidad del cuerpo*. Paidós.
- Butler, J. (2002b). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Butler, J. (2020). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

- Carri, A. (Directora). (2001). *Barbie también puede eStar triste* [Película]. NQVAC.
- CAACI. (2024). *Reporte diversidad de género en el audiovisual iberoamericano (2023–2024)*. <https://caaci-iberoamerica.org/>
- de Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- de Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género* [Libro electrónico]. <https://bnyurl.com/yc7n5xwu>
- de Lauretis, T. (2011). Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17(2), 243–263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 23(3–4), 74–88. <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>
- Dodier, A. (2021). La reflexividad en el cine de Albertina Carri: El uso del archivo, construcción de una nueva memoria. *Ñawi: Arte, Diseño, Comunicación*, 5(2), 225–241. <https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a13>
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Haraway, D. (2023). *Manifiesto ciborg*. Kaótica.
- Martín Peña, F. (2023, 23 de noviembre). *Entrevista con Albertina Carri. Parte II* [Entrevista]. Malba. <https://bit.ly/4fn9VwK>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365–378). Akal.
- Pãorez, A. (2017, 24 de agosto). Albertina Carri: “La memoria no sirve como búsqueda de la verdad” [Entrevista]. *Revista Film*. Consultado el: 22 de octubre de 2023. Disponible en: <https://bit.ly/4wpYuKU>.
- Preciado, P. B. (2020). *Testo yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Anagrama.
- Preciado, P. B. (2022). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Rich, A. (1984). Notes towards a politics of location. In *Blood, bread and poetry: Selected prose, 1979–1985* (pp. 210–231). W. W. Norton & Company.
- Salanova, M. (2012). *Postpornografía*. Pictografía.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Soriano, M. (2014). Animación: Distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri. En L. H. Mullaly & M. Soriano (Eds.), *De cierta manera: Cine y género en América Latina* (pp. 219–252). L’Harmattan.
- Torres, J. D. (2011). *Pornoterrorismo*. Txalaparta.
- Valero Heredia, A. (2022). *La libertad de la pornografía*. Serie Gong.
- Vellarino Albuera, S. (2013). *Políticas de la representación (post)pornográfica: Del mainstream a la queer-action* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://acortar.link/oquaPd>
- Vellarino Albuera, S. (2022). Postpornografía: La revolución de la periferia y sus aristas. *Kamchatka*, 19(1), 187–216. <https://doi.org/10.7203/KAM.19.22458>
- Warner, M. (Ed.). (1993). *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*. University of Minnesota Press.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.
- Zurian Hernández, F. A., & Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5–21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

Zurian Hernández, F. A., Perdomo Rodríguez, K., & García Ramos, F. J. (2022). Pos(t)pornografía o porno queer en el cine de Albertina Carri: El cuerpo político y militante. *Confluente*, 14(2), 330–350. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15979>