



UNA MIRADA ENTORNADA. LA INTIMIDAD A TRAVÉS DEL MARCO

Ianina Moretti Basso

CONICET-CIFFyH-IDH-UNC

ianina.moretti@unc.edu.ar

Ana Julia Crosa

CIFFyH-CEA-UNC

julia.crosa@ffyh.unc.edu.ar

Resumen

El artículo propone una crítica de la economía afectiva heterosexual de la intimidad y los placeres. Para ello, reflexionamos con el film *Las herederas* (Martinessi, Paraguay, 2018) junto a S. Ahmed, L. Berlant y J. Butler. Chela, la protagonista del film, mira las escenas a través de una puerta entreabierta en su casona en Asunción. Tomamos su mirada entornada como clave para rastrear *intimidades menores*, para entrever gestos de eroticidad lésbica, no cifrada en los marcos normativos hegemónicos. Entornar: cerrar los ojos de manera incompleta, no pretender cerrar la narración ni clausurar el sentido. Así, revisamos las posibilidades y limitaciones de la noción butleriana de “marco” al trabajar con escenas de intimidad y su vinculación con las eróticas mencionadas.

Palabras clave: afectos – narrativas lésbicas – intimidad – marco

Abstract

This article proposes a critique of heterosexual affective economy of intimacy and pleasures. To this end, we reflect with the film *Las herederas* (Martinessi, 2018), and authors such as S. Ahmed, L. Berlant and J. Butler. “Chela”, the main character of the film, glances at the scenes through a half-open door in her mansion in Asunción. We take her half-closed, twisted gaze as the key to trace *minor intimacies*, and glimpse gestures of lesbian eroticism, not encrypted in the hegemonic normative frames. In twisting the gaze, we half-close our eyes, with no attempt to close narratives or meanings. We propose to analyze the possibilities and limitations of the Butlerian notion of “frame” when working with scenes of intimacy and its link with non-heteronormated erotica.

Keywords: affect – lesbian narratives – intimacy – frame

*Oh loca divina, que canta y que llora, que ríe y que reza;
atrévete siempre, es ese un gran culto que pocos profesan.*

Manuel Ortiz Guerrero

Introducción: Las herederas

El presente trabajo nos encuentra en torno a una pregunta por la intimidad y los modos en que se puede rastrear, mirar, enfocar los gestos de intimidad en las narrativas lésbicas. El trayecto que marca el interrogante ha vuelto necesario preguntarnos, entonces, por los modos en que la intimidad es enmarcada –por las normas, por los otros– y las maneras en que opera la heterosexualidad como sistema que habilita unas intimidades en detrimento de otras. De esta manera, nos convocan las posibilidades y limitaciones de la noción butleriana de “marco”, a la hora de trabajar con escenas de relaciones de intimidad, de diferente tipo e intensidad. Retomamos la noción de “intimidad” trabajada por Lauren Berlant y su vinculación con eróticas no heteronormadas. Ponemos en cuestión la economía afectiva heterosexual de la intimidad y los placeres, de la mano de Sara Ahmed. Reflexionamos desde el trabajo de la filósofa feminista Judith Butler sobre la noción de marco, y aportes de autoras y autores del giro afectivo, en particular de Sara Ahmed, Lauren Berlant y José Esteban Muñoz. Las escenas en las que rastreamos estas modulaciones de la intimidad pertenecen al film paraguayo *Las herederas* y están enmarcadas en un sistema normativo específico, pero también por el marco que las filma.

Las herederas (Paraguay, 2018) se propone, entonces, como punto de partida para este trabajo. Se trata de una película dirigida por Marcelo Martinessi y coproducida entre varios países: Paraguay, Alemania, Uruguay, Brasil y Noruega. Está escenificada en Paraguay y, al momento de escribir este artículo, se encuentra disponible en la plataforma Netflix, lo que le otorga unas posibilidades de circulación específicas, pudiendo difundirse así un tipo de cine latinoamericano que no siempre corre con esa suerte. Este film se estrenó en su país en 2018, no sin resistencias, dada la gran incidencia de discursos religiosos en la política partidaria paraguaya, bajo la premisa de la demonización de las llamadas *ideologías de género*¹. Es de destacar que, en una nota de aquel momento del diario *El País* de Asunción, se puede leer que “quince días antes del estreno, organizaciones paraguayas religiosas pedían por mensajes y redes sociales el boicot a la película ‘por promover el lesbianismo y la infidelidad entre parejas del mismo sexo’” (*El País*, 7/4/2018).

Las protagonistas son Chela (Ana Brun) y Chiquita (Margarita Irún), quienes conviven desde hace mucho tiempo en una casona en la ciudad de Asunción, heredada de sus familias adineradas de origen. El modo de vida acostumbrado, especialmente el de Chela, se ve

¹ Sobre esta cuestión, se puede consultar J. M. Morán Faúndes (2023). “¿De qué hablan cuando hablan de ‘ideología de género’? La construcción del enemigo total”. *Astrolabio*, (30), 177–203. Disponible en: <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n30.32465>

coartado por deudas y diversos problemas económicos que no sólo suponen la venta de sus pertenencias sino, además, el encarcelamiento de Chiquita, quien resulta acusada por estafa. En medio de esa situación, Chela, que se apoyaba en los cuidados brindados por Chiquita, se enfrenta a conducir por primera vez el auto que le regaló su padre, para ofrecer un servicio de taxi destinado a vecinas adineradas. En ese giro vital, Chela conoce a Angy (Ana Ivanova), una mujer joven y perteneciente a una clase social baja –relacionada con la de la protagonista–, entre quienes se despliega una nueva forma de intimidad capaz de mover y conmover. Una reorientación corporal marca a Chela y tiene efectos en los demás personajes del film, como también, potencialmente, en quienes lo miran.

A modo de hipótesis, encontramos que la mirada entornada con la que la protagonista observa las escenas, puede ser una pista para rastrear intimidades no heteronormadas –“intimidades menores”, al decir de Berlant–. Una mirada que pone en escena los propios marcos que la encuadran nos habilita, también, a gestos de eroticidad lésbica, tramando intimidades no cifradas en los marcos normativos hegemónicos.

Mirada entornada o apuntes sobre una modulación

Nos hemos propuesto *pensar con* un film, gesto que implica ya una decisión metodológica, en cuanto involucra objetos más allá y junto al texto. La elección de un modo para mirar esta producción estética es también su construcción, no *ex nihilo*, sino como articulación performativa de esa mirada. En ese sentido, parte del trabajo consiste en plasmar las decisiones y las herencias que van conformando este modo de mirar, una particular modulación de la mirada, en diálogo con la noción de *marco de inteligibilidad* que desarrollamos más adelante.

El giro afectivo nos permite entender a los sentimientos, afectos y emociones en sus dimensiones sociales, así como en sus efectos políticos. Cecilia Macón (2022) apunta que el denominado “giro afectivo”, iniciado a fines de la década del noventa, vuelve central el rol de los afectos, sentimientos o emociones en la vida pública. En ese sentido, coloca la cuestión de los afectos en primer plano “a la hora de dar cuenta de debates como el de la acción colectiva, la memoria, la ciudadanía, la representación estética o la esfera pública” (Macón, 2022, p. 284). En el libro colectivo *Sentirse precarixs* (2019), se advierte que, en el contexto neoliberal, “los afectos son presentados comúnmente bajo el discurso de lo natural, de lo individual y por ende entendido como propio, como si nos pertenecieran de manera privada y singular, ocupando el lugar irrefutable de verdad” (Moretti y Perrote, 2019, p. 173), mientras que el giro que aquí retomamos permite comprender que “la relacionalidad es condición de lo afectivo” (2019, p. 173).

Siguiendo esas intuiciones, entendemos que los afectos pueden leerse en los efectos de articulaciones políticas en términos de una microfísica *à la* Foucault, y a la vez como

productores de superficies corporales y del *entre* que aparece en el intersticio vincular de los cuerpos, pensando con Sara Ahmed, Laurent Berlant, Eve Kosofsky Sedgwick, entre otras. Estas autoras nos permiten analizar lo afectivo en su dimensión pública, sin por ello afirmar que se trata de un reservorio necesariamente emancipatorio; antes bien, los afectos y emociones pueden resultar tanto un modo de continuar con el *statu quo* como, por el contrario, marcar una resistencia. En particular, entendemos que la perspectiva de análisis que ofrece el giro afectivo nos posibilita una mirada crítica sobre los materiales culturales.

Por su parte, los estudios culturales han permitido volver sobre producciones en pos de *pensar con* ellas, como procuramos en el presente trabajo. Mario Rufer retoma la propuesta de Stuart Hall de entender a la cultura como proceso constitutivo de los hechos y no como algo posterior o secundario. Esta perspectiva sobre lo cultural y representacional –en tanto hecho social– habilita el estudio de industrias culturales como “dispositivos en la lucha por el control puntual y contingente en la producción de significados” (De la Peza y Rufer, 2016, p. 22). En este artículo, proponemos que un film puede tensionar las definiciones de eroticidad y de intimidad, resignificando así su carga heterosexual normativa.

El teórico *queer* Jack Halberstam (2018) retoma la propuesta de Hall de formular una “baja teoría”, como “un modelo de pensamiento (...) de que la teoría no es un fin en sí mismo, sino ‘un desvío en el camino hacia algo más’” (p. 27). En *El arte queer del fracaso*, el autor nos invita a perdernos y acompañarnos en ese camino. En una genealogía que sigue a Hall y Gramsci, Halberstam reivindica la baja teoría como la posibilidad de llegar a objetivos más amplios. En palabras del teórico, pensar la baja teoría:

...como un modo de accesibilidad, pero también (...) como una especie de modelo teórico que vuela bajo el radar, que es un ensamblaje de textos excéntricos y ejemplos y que rechaza confirmar las jerarquías del saber que mantienen arriba a la alta teoría. (Halberstam, 2018, p. 27)

El mencionado autor diseña el abordaje de la baja teoría como un saber contrahegemónico, y específicamente *queer*. Es así como se dedica a observar –desde una mirada *queer* y al ras– películas de animación masiva para infancias en Estados Unidos. Allí despliega su hipótesis acerca de las representaciones del éxito y, sobre todo, del fracaso, que no cree ya encontrar en las parodias del cine norteamericano en general. La indagación sobre el fracaso *queer* muestra modos alternativos de vivir que no encarnan las exigencias del éxito neoliberal y heteronormativo. En este sentido, tanto Halberstam como Rufer continúan herencias heterodoxas de una escuela que pretende evidenciar lo situado de toda investigación. Acerca de esto, Rufer aclara: “Sobra decir que los interlocutores que siguen siendo válidos en estos tres puntos pertenecen a la genealogía británica de la Escuela de Birmingham (Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson, Stuart Hall), en diálogo estrecho con algunos interrogantes latinoamericanos” (2016, p. 49). En la línea trazada por

Halberstam, creemos que una perspectiva *queer* es también una mirada entornada, lateral y desde ángulos inesperados, como la que tomamos de *Las herederas*.

También nos inspiramos en el abordaje que realiza José Esteban Muñoz (2020) con relación a su tratamiento de los materiales de la cultura. El autor expresa que su argumento “propone que nuestros recuerdos y sus relatos ritualizados –a través del cine, el video, la performance, la escritura y la cultura visual– tienen el potencial de crear mundos” (p. 85). Muñoz advierte que se trata de recuerdos *queer* de la utopía, en una operación que hilvana pasado y futuro de un modo específico, recuperando la apuesta perdida de la utopía como una promesa de vida para las personas *queer*. La búsqueda del autor destaca producciones culturales que representan específicamente modos del sexo público, ya que las encuentra productivas en la aspiración a un movimiento articulado por el anhelo que permite imaginar comunidades, lazos, ayudando “a forjar un espacio para una ciudadanía sexual real y existente” (Muñoz, 2020, p. 85). En este mismo sentido, entendemos que las encarnaciones disidentes de los gestos sexuales, de seducción, eróticos, pueden implicar una disputa por el espacio público y los modos en que los cuerpos pueden o no circular a través de él. Creemos que *Las herederas* habita y habilita una puesta en tensión de los espacios, a partir de escenas de erotismo lésbico, que aún ponen en jaque los esquemas corporales de la heterosexualidad obligatoria. A partir de dicha tensión, se tejen encuentros más o menos efímeros, que parecieran recorrer el zigzagueante trayecto de la utopía del *yiré* que recuperara Muñoz (2020).

La utopía, aquí, no es una mera confianza en el futuro, más bien deshace la linealidad temporal pasado-presente-futuro. El anhelo utópico es una política de deseos y afectos, tal como aparece tejida en *Las herederas*. No en estado puro, sino como archivo fugaz de encuentros que generan intimidades –quizás impredecibles– entrelazando condiciones y azar. El sexo público *queer* es, para Muñoz (2020), potencialmente transformador: un modo de tramar refugios, tal como los gestos eróticos que filma Martinessi en la calle, en el auto, en los exteriores, aun en la sutileza de lo que parece no volverse efectivo, mantenerse en la tensión del éxtasis. Muñoz invita a hacer de esa abyección una potencia política, y de allí nuestra recuperación de unos personajes por momentos insondables, pero que en sus lazos parecen materializar esos términos de una utopía presente. En este sentido, resaltamos los disturbios que acompañaron la presentación del film en Paraguay, y la oportunidad que abrió esta narrativa audiovisual para visibilizar reclamos, como los de las visitas íntimas para lesbianas en la cárcel².

² Aquí meramente retomamos una de las intenciones políticas de la producción de esta película y es la de visibilizar la falta de visitas íntimas para parejas de lesbianas en la cárcel en Paraguay. A diferencia del marco legal argentino, la Constitución del Paraguay limita el matrimonio, las uniones de hecho y la familia a una pareja heterosexual.

Mirada oblicua y torcida y entornada

En su ensayo sobre el vínculo con los muertos desde la perspectiva de quienes quedan, Vinciane Despret refiere a la potencia de la conjunción: “El azar se teje con una sucesión de conjunciones: y, y, y” (2021, p. 129). Más adelante, despliega que “cada ‘quizás’, cada ‘como si’, cada duda expresada, cada reformulación para decir de otra manera, moviliza implícitos ‘y’, ávidos ‘o a lo mejor’, en busca de otra versión” (p. 130). Nuestra mirada al *entre* afectivo, que nos presenta este film, se plantea desde esta potencia conjuntiva que propone Despret. *Mirar* los afectos y sentimientos y emociones desde la sucesión de *y-es*, nos compromete a un saber situado, inconcluso, siempre reformulado/ble, que es capaz de conjugar varias posibilidades a la vez, sin anular otras. Ensayamos, entonces, un modo de mirar que tomamos de Chela, la protagonista: una mirada entornada –*voyeur*, en cuanto que no deja verse, en cuanto que *lateral* desde su escondite–, que es también una mirada promiscua. Una mirada parcial y potente desde su lateralidad.

Chela mira las escenas a través de una puerta entreabierta en su casona de Asunción. Esta mirada se nos ofrece como clave de lectura para rastrear los gestos de la intimidad afectiva entre Chela, su pareja Chiquita, sus amigas, la empleada de la casa, Paty y, sobre todo, con Angy. La mirada que propone Chela juega con ver desde lo no-visible, desde lo in-visible. Pretende ver sin ser vista, desde la sombra. Comienza escondida, desde el *fuera de campo*, lo que genera a su vez el marco, el encuadre de gran parte de la película.

Precisamente, en el *Las berederas* no hay una reivindicación de algo así como el orgullo lésbico o del colectivo LGTTBI+. No se trata de ir hacia la visibilidad, no hay acontecimiento de salida del armario pero tampoco estrictamente ocultamiento o *closet*. Más bien, aparecen supuestos, contorneos de la lengua, un juego con los márgenes de lo que se mira, con lo entre-abierto, que deja asomar la intimidad de modo intermitente, sutil. La mirada torcida hace pensar también en los efectos estrábicos; pareciera mirar muchos puntos al mismo tiempo, sin señalar exactamente hacia dónde está mirando. Es un mirar que conduce y desorienta a la vez: ¿dónde posar la *propia* mirada? Por otra parte, incita a dejarse mirar en un punto desde el que no había sido vista.

Entonces, tomamos prestada la mirada oblicua y torcida y entornada que nos ofrece Chela para esta lectura. En este punto, reconocemos ese mirar, con Halberstam (2018), como el gesto de un abordaje no ortodoxo. No mirar de frente, como cuando se cuida la vista de los efectos de un eclipse de sol. ¿Qué aparece a los lados?, ¿en los bordes de la luz? El film nos muestra a Chela sin mirar a los ojos, en esa lateralidad que permite observar desde un punto de vista inesperado, por tanto, impredecible. Solo más tarde, una interrupción en su orientación visual nos la mostrará mirando de frente.

La puerta entornada funciona como un *marco*: define una escena, y en ese gesto evidencia también que lo que muestra es parcial. Una imagen ya implica el funcionamiento

de un marco, que limita a la vez que habilita lo que podemos ver y oír. Judith Butler (2010) ha trabajado esta noción de “marco” atendiendo a los modos en que performa la realidad que muestra. Un marco, según la autora, pretende siempre cierta exhaustividad, describir un escenario dado y, sin embargo, nunca lo logra completamente. Heredera del *parergon* derrideano (Levstein y Dahbar, 2017), la noción permite analizar críticamente la selección de lo aprehensible y lo ininteligible. Permite, también, distinguir los flujos entre lo visible, lo invisibilizado y lo hipervisibilizado. Hay condiciones de visibilidad condensadas en el marco que ponemos a funcionar al analizar su participación en las imágenes. Lo que un marco deja fuera, ese exceso, el espectro que queda excluido de la descripción es, al mismo tiempo, la mostración de que todo marco es derribable. La primera operación crítica es reconocer que hay un determinado marco funcionando, delimitando la imagen y, por ende, al mismo tiempo está excluyendo una parte de lo que pretende aseverar como existente:

...poner en tela de juicio el marco no hace más que demostrar que este nunca incluyó realmente el escenario que se suponía que iba a describir, y que ya había algo fuera que hacía posible, reconocible, el sentido mismo del interior. (Butler, 2010, p. 24)

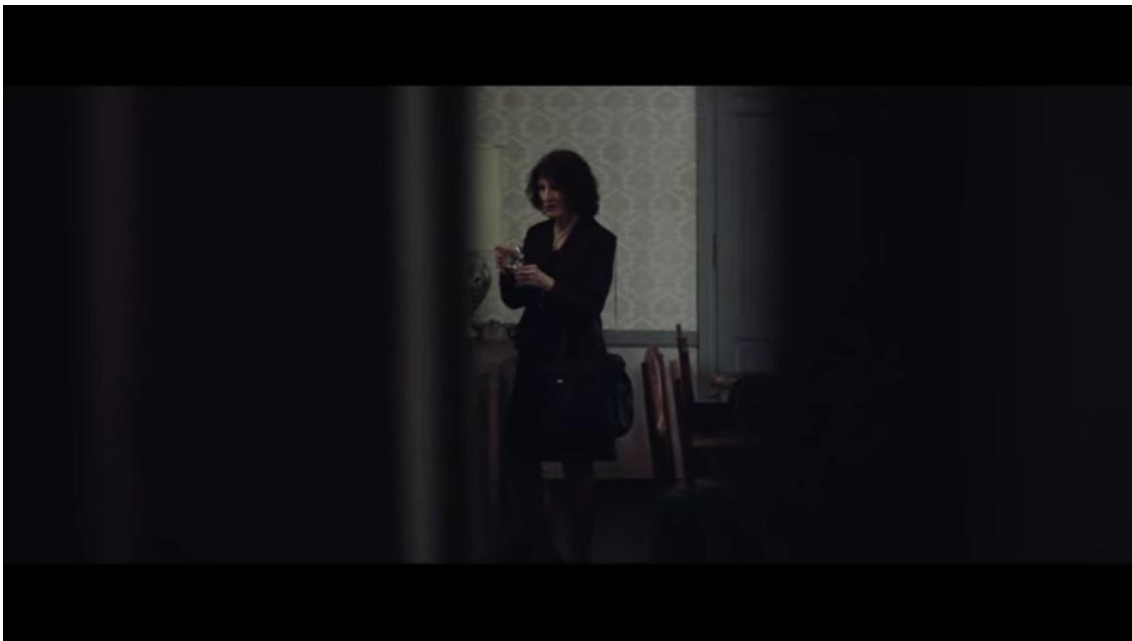


Imagen 1. Captura de pantalla del film *Las herederas* (Martinessi, 2018).

En las primeras escenas de la película, tal como se puede observar en la Imagen 1, se convida la mirada de la protagonista, a través de una puerta apenas entornada. Aquí, las voces fuera de campo nos sugieren lo que acontece en los márgenes de lo visual. Lo particular de la mirada, a través de esa abertura entornada, es, además, que vuelve patente –y en latencia– el marco que, de otro modo, el gesto cinematográfico pareciera invisibilizar. Es decir, se hace expreso desde dónde estamos mirando y cómo. Ese sitio (como lugar y como modo) permite

a la protagonista agazaparse y observar, hasta entrar en juego en el centro de la escena, quizá porque no le queda otra opción, quizá porque se vuelve necesario. El encuadre vuelve aquí evidente el marco, en el sentido en que lo expone Butler (2010): aquel que limita la escena, al tiempo que la vuelve posible. Vuelve a suceder, en varios momentos del film, que nos encontramos con un marco a su vez enmarcado en la pantalla: las anchas puertas de la casa familiar de Chela, las rejas de la cárcel donde irá Chiquita, la puerta del dormitorio en el que Angy espera, e incluso el marco del espejo retrovisor del auto devenido taxi, son trazos que invitan a repensar los marcos de inteligibilidad que forman, también, parte de la escena. Compartimos, como espectadoras, la mirada de la protagonista quien, en su gesto de esconderse tras el marco, lo vuelve un elemento más del campo de juego en el que circulan cuerpos y afectos.

La mirada entornada nos recuerda también la advertencia de Cixous y Derrida (2004) acerca de evitar la mirada colonialista, que supone un modo de conocimiento, una epistemología vuelta hegemónica que construye al otro solo como objeto. Aprehensión sin depredación: “no podemos ver si estamos en un movimiento de depredación; es dejando reposar (...) como podemos esperar ver manifestarse lo Otro –es del orden de la epifanía– tanto a lo lejos como en la cercanía” (Cixous y Derrida, 2004, p. 98). Es en ese sentido que proponemos lo entornado, dejando aparecer una mirada no predatoria que no pretende verlo todo, ni apropiarse de lo que ve. Quizás esa perspectiva lateral, que se esconde de la escena que observa, permite también cierta distancia, necesaria, para la mirada, pues “cuanto más cerca estamos, cuanto más cerca está lo cercano, más posibilidades tenemos también de no verlo” (2004, p. 98). Persistimos en la expectativa de poder *ver* desde los bordes del enmarque.

Entornar: cerrar los ojos de manera incompleta, no pretender cerrar la narración, ni clausurar el sentido. Entornar: no cerrar del todo las puertas, dejar abiertas posibilidades otras. Entorna-da, trastorna-da, como dada vuelta. Refiere el diccionario que trastornar es “alterar el orden o la dirección regular de algo”, como sucede con Chela en el film, con su cuerpo, con la ruta que traza su auto. También “quitar la calma, la tranquilidad o el sosiego”, lo que causa la inminente, y después efectiva, encarcelación de Chiquita.

La turbación y la inquietud también parecen ser afectos que atraviesan a Chela en su reorientación subjetiva, sobre todo ante el encuentro con Angy; pero, también, quizá como efecto, en su relación con Paty, que va deslizándose, dándose vuelta. El paso de entornar a trastornar nos invita a reflexionar sobre cómo el personaje se inquieta, deja su quietud en un nuevo *move* *hacia*, da vuelta su situación de abajo hacia arriba o de un lado a otro. En ese no quedarse quieta, Chela toma el volante. Un gesto de valentía, un gesto contra su vergüenza. Una solución para su problema de dinero, pero, también, una salida al estado de cosas, una vez que el desquicio de Chiquita trastorna la vida cotidiana, altera esa intimidad de vida armada. Después, Chela y Angy se conocerán en ese movimiento.

En el siguiente apartado, nos detendremos en cómo una intimidad puede *trastornar* otra intimidad. En efecto, la intimidad menor con Angy parece trastornar la intimidad heteronormada –marcada por la heterosexualidad como sistema de sexo-género– de la vida cotidiana, monógama, familiar de la pareja de Chela y Chiquita.

La Ruta 2: lengua de una intimidad menor

Intimar es comunicar aborrandos signos y gestos; en su raíz, la intimidad tiene el don de la elocuencia y de la brevedad. Pero la intimidad también aspira a una narrativa sobre algo compartido, una historia sobre una misma y sobre los otros que va a terminar de algún modo particular (...) la interioridad de lo íntimo está acompañada por un hacer público equivalente. La gente confía su deseo de tener “una vida” a las instituciones de la intimidad y espera que las relaciones formadas en el marco de esas instituciones lleguen a buen puerto y perduren.
(Lauren Berlant, 2020)

Entre Chela y Chiquita se puede descifrar una intimidad familiar construida durante muchos años. En la Imagen 2, podemos ver una escena que juega con los reflejos de Chiquita y Chela en profundidad de campo. Los afectos parecen circular y hasta rebotar en los espejos. El secador de pelo aparece como signo de una rutina compartida. Chiquita envuelta en la toalla guardando un desnudo que ya les resulta conocido. Chela en la cama con el rostro hacia otro lado, en lo que sabemos se parece más a su desazón, que a disfrutar de un momento compartido. Una intimidad ahora vinculada al resguardo de la vergüenza de habitar la ruina. “Tenemos que arreglarnos solas”, dice Chela, desde su clase venida a menos. Que nadie sepa que están endeudadas, que venden hasta la mesa, y que Chiquita va a la cárcel. La mirada que nos ofrece Chela, a través de la puerta entornada, es también producida por esa vergüenza. Elspeth Probyn (2004) y Sara Ahmed (2015) coinciden en que casi todas las experiencias de vergüenza hacen que se quiera desaparecer, esconderse y cubrirse, pero también se experimenta a nivel corporal un quiebre cuando no se encaja y no hay dónde esconderse, no hay cómo resguardarse en la propia intimidad³.

³ Para otra aproximación sobre la vergüenza, véase Eve Sedgwick (2018). *Tocar la fibra: afecto, pedagogía, performatividad*, Madrid: Ed. Al puerto. Allí la autora se pregunta cómo transformar este afecto en motor de placeres queer.



Imagen 2. Captura de pantalla del film *Las herederas* (Martinessi, 2018).

Lauren Berlant, pensadora y referente en los estudios sobre afectos, propone pensar críticamente las diversas formas de la intimidad, cuyo modo más reconocido y reconocible está vinculado a la intimidad pública. Es decir, por un lado, se establecen las modalidades de intimidad institucionalizadas en el marco de un sistema familiar, heterosexual, clasista, blanco, etc., –la narrativa que implica *tener una vida*–; y por otro, se encuentran las formas menores e invisibilizadas de construir intimidades –los encuentros fuera de canon, señalados como resto o residuo– (Berlant, 2020).

En esta línea, si bien se trata de una pareja de lesbianas, desde la narrativa se puede pensar en una intimidad ligada a *tener una vida* y esa vida presenta características del sistema heterosexual, en tanto marco normativo hegemónico: una casa, un entorno social de reconocimiento, una herencia compartida, una charla en el baño, un reproche por el uso del cepillo de la otra, un uso de los mismos anteojos, e incluso, un cuidado del cuidado de la otra. Este cuidado proferido hacia la pareja, aun a través de Paty, hace parte de un modo de la intimidad que teje una trama específica de vínculos de lo que cuenta como “una vida”. En este sentido, la organización de las tareas de cuidado en un marco heteronormado indicaría también un modo de intimidad específico: “Algunas veces la señora no se siente bien, te vas a acercarle a ella para hablar” le indica Chiquita a Paty, antes de entrar a prisión.

Chela, a partir del ingreso de Chiquita a la cárcel y de decidirse a atravesar la puerta de su vieja casa heredada y conducir su auto, con la llegada de otros personajes a su historia, reconfigura no sólo la orientación de su cuerpo sino, incluso, sus modos de crear intimidad. ¿Qué acontece con las miradas, gestos, asistencias, encuentros y fantasías que no tienen canon?, nos preguntamos con Berlant, acerca de las intimidades *menores*. Consideramos que repensar las intimidades requiere que la potencia de la conjunción, sugerida por Despret (2021), se nos instale en la mirada, desarmando binarismos entre público y privado, íntimo y superficial, dentro y fuera.

En este punto, podemos detenernos en dos modos de intimidad menor que se fueron construyendo en la ruta de Chela. Por una parte, el vínculo con Paty, desbordada de silencios, de gestos de ternura y de trabajo de cuidado. Y por otra, los encuentros con Angy, quien la vuelve a llamar “Poupée”, su apodo de niña, y comparte el trayecto de la Ruta 2 en el auto regalado hace años por su padre. Paty no sabe leer ni escribir y, según Pituca —la vecina que solicita los servicios de Chela para trasladarse con sus amigas— “ni siquiera habla el castellano”. Ese *ni siquiera* refiere despectivamente y de manera latente a la presencia de la lengua guaraní en tanto otra, como abyecta. Observamos que esta lengua solo se habla explícitamente dentro de *Las herederas* en el marco de la cárcel —en boca de una predicadora que se acerca a Chiquita— y en la canción del final que acompaña a los créditos: “Recuerdos de Ypacaraí”, de Zulema de Mirkin (1948). Consideramos que las palabras del guaraní aparecen también como una lengua menor en el marco del *castellano* del film. Como las intimidades menores, esta lengua menor se expresa entre líneas, en forma de huellas, que se hacen visibles —audibles— al entornar la mirada.

El primer acercamiento de Chela y Paty tiene que ver con las tareas de cuidado encomendadas. Al respecto, Paty debe velar también por un acompañamiento afectivo de la *señorita*. Chela tiene miedo y le pide que duerma en el sofá. Más tarde, Paty le hace masajes en los pies, luego le acaricia el pelo al preguntarle qué le pasa. Las tareas de cuidado, sin dudas, conllevan una complejidad de dimensiones que incluye la afectivo-emocional, vinculada a un saber hacer discreto (Soares en Hirata, 2018), un trabajo silencioso y poco visible que también sostiene a la protagonista y a la posibilidad misma del vínculo entre ambas. En este sentido, podemos pensar algunos lazos de cuidado no familiares como formas menores de intimidad.

Las intimidades menores construidas en los nuevos *entres* de Chela —es decir, en sus encuentros con otros/as— posibilitan que se abra la puerta e irrumpa en escena la mirada cómplice entre Paty y Chela, en este caso ante las señoras pretenciosas que preguntan por el juego de comedor. En el cotidiano de entrecasa Chela se acerca a Paty, ven televisión en la cama, comparten tiempo en silencio y unas pocas palabras. Paty parece ser testigo discreto del movimiento de Chela, un movimiento que termina rompiendo algo en la protagonista y tal vez, también, en quienes miramos el film.

“Cuidado, no vaya a tocar nada, señorita”, advierte Paty en la escena en que se rompe una porcelana, como anunciando la profecía de otro quiebre, un quiebre más íntimo. Chela —“Poupée”— sale a medianoche a la terraza y deja que el viento la despeine. Paty pregunta qué pasa y Chela llora en sus brazos, permitiendo que Paty la consuele en un último y único abrazo —íntimo— de despedida, antes del gesto de huida en su auto viejo. Huida o movimiento que ya había comenzado mucho antes de ese plenilunio, y que deja atrás a Chiquita, la casa, esa vida que tenían, aquella intimidad.

Des-orientarse. El cuerpo *hacia* otras

Hemos observado ciertos sitios en que *Las herederas* tensiona la heterosexualidad en tanto sistema. Esto es, no en tanto prácticas específicas, sino en su función normativa dentro de un sistema que se reproduce a sí mismo. En ese punto, hacemos referencia a las normas que sostienen el propio sistema de sexo-género según lo describe Gayle Rubin (2018), sean la heterosexualidad normativa, ciertas homonormas vinculadas a la monogamia, la norma de la reproducción, y aquellas que operan sobre variables etarias, de clase, de raza o morfología corporal. Al comienzo del film, podemos notar que Chela y Chiquita se mueven aún en el registro de la intimidad heterosexual, en este sentido. Si bien sus movimientos en público parecen resguardar su lazo lésbico, la dinámica de *tener una vida* (Berlant, 2020) tiene una resonancia heterosexual que se ve resquebrajada a partir del episodio del encarcelamiento de Chiquita. De hecho, al entrar en la cárcel la primera vez, le preguntan a Chiquita por Chela que la acompaña: “¿la señora es su abogada?, ¿familiar?”. No parece posible otra respuesta. La visita aparece como una posibilidad solo en el marco de lo público, y allí la intimidad cómoda para Chela se ve puesta en jaque, ya que la cárcel parece romper algo más en Chela que en Chiquita.

En *La política cultural de las emociones* (2015), Sara Ahmed dedica un capítulo a reflexionar sobre “sentimientos queer”, donde se pregunta por la familia como modo de reproducción de la vida y de la cultura. Allí, la autora afirma que la familia heterosexual está en el centro de la política global y, en tanto norma reguladora, funciona sobre los cuerpos como “lesiones por esfuerzo repetitivo” (Ahmed, 2015, p. 222). La desobediencia a esas normas, en cambio, puede tener un potencial afectivo que Ahmed investiga en los placeres *queer*. Sobre el papel del placer en los estilos de vida o contraculturas *queer*, aventura que hay cierto disfrute que, desde la incomodidad con las categorías hegemónicas, puede significar una respuesta política a estas. En ese sentido, la autora se pregunta por los modos políticos de los placeres derivados de relaciones sexuales y sociales no reproductivas, en tanto pueden funcionar como disturbio en el marco de una determinada economía afectiva organizada por la norma de incentivo o recompensa. Es decir, en economías afectivas en las que la ética de los placeres está supeditada a una buena conducta, como incentivo o recompensa de esta.

Se trata de realzar los efectos de los placeres *queer* en cuanto irrumpen en el guion heterosexual. La misma orientación sexual implica una direccionalidad de los cuerpos que afecta mucho más que el objeto del deseo. La autora recupera su bagaje fenomenológico en orden a profundizar en las implicancias de orientarse *a*: se trata de una intención que traza cercanías y distancias, intensidades y direccionalidades, como, también, sentidos vectoriales hacia cuerpos. Estas orientaciones pueden no estar guionadas por el sistema de sexo-género. Las aproximaciones entre cuerpos no solo implican lo sexual, sino otra miríada de aspectos corporales, afectivos, normativos. Las orientaciones afectan a los cuerpos, y su inteligibilidad puede aparecer como arena de disputa: “la imposibilidad de orientarse ‘hacia’ el objeto sexual

ideal afecta la forma en que vivimos en el mundo, un afecto que puede leerse como la incapacidad para reproducirse y como una amenaza al ordenamiento social de la vida misma” (Ahmed, 2015, p. 223). En el film, Chela parece desorientarse a partir de la detención de Chiquita, o incluso antes, a partir de la venta lenta e irrefrenable de las pertenencias de su *familia*: sin embargo, su cuerpo se re-orienta cuando conoce a Angy. Lo que sucede, entonces, es una orientación diferente con el resto de los personajes, con los objetos e, incluso, con los lugares –su herencia familiar, su viejo auto (al que decide no poner en venta, reapropiarse), su casa y sus rutas–.

Las orientaciones sexuales disidentes interrumpen aquí los patrones heteronormados de circulación afectiva, generan algún tipo de disturbio, algún tipo de efecto político que, en el caso de *Las herederas*, excedió la narrativa del film hacia su recepción en las salas. Sucede con el encuentro con Angy, pero también con la puesta en cuestión de los matrimonios de las mujeres que contratan el taxi de Chela, con el lugar que ocupa Paty en la casa, y con los modos de gestionar el dinero y el deseo de la propia protagonista. En relación con Paty, la reorientación de Chela y sus efectos, hace notar un cambio en sus presupuestos clasistas. La percepción de su posición social, tanto como la relación afectiva con Paty, van marcando un cambio que excede el aspecto sexual de una orientación *queer*. Recordemos que Ahmed subraya la importante relación espacial entre el placer y el poder: el placer puede denotar la capacidad de entrar o no en el espacio social o habitarlo con comodidad, pero también funciona como forma de crear cierto derecho y una sensación de pertenencia. Los espacios pueden, así, reclamarse desde esos placeres, dejándose ver, inteligir. La incomodidad que los espacios pueden llegar a producir también posibilita una fisura en los eslabones de la comodidad heterosexual, mostrando otros gestos y afectos posibles.

Los placeres *queer*, entonces, “ponen en contacto cuerpos que los guiones de la heterosexualidad obligatoria han mantenido alejados” (Ahmed, 2015, p. 254), contactos que generan distintas modulaciones de la intimidad, como propone Berlant (2020) y como proponemos que sucede en las escenas que hemos compartido.

Entrever eroticiades otras

En el auto hacia la Ruta 2, Angy le presta sus lentes de sol a Chela, “te quedan bien”, le dice. Le cuenta sobre su vida sexual a través de un par de mensajes de texto del celular. Le hace probar el cigarrillo, acerca su cuerpo, la mira de frente. Algunos de estos gestos los podemos apreciar en la Imagen 3: a Chela se le agita la respiración y la mira de soslayo, otra vez la mirada entornada. Le pregunta por su apodo y la empieza a llamar “Poupée”. Le recita una parte de un poema de Manuel Ortiz Guerrero (Martinessi, 2018): “Oh loca divina, que canta y que llora, que ríe y que reza; atrévete...”, la conmueve y se va.



Imagen 3. Captura de pantalla del film *Las herederas* (Martinessi, 2018).

Después del velorio del marido de una de las pasajeras de su auto-taxi, Angy le pide a Chela hacer tiempo y tomar algo en su casa, ya que queda cerca del lugar. Se toman el vino en la casa de “Poupée”, destapado por Paty, a quien se le autoriza retirarse a descansar, inmediatamente después de esa tarea. Angy explora con curiosidad los detalles y recovecos de la casa, hasta que se tira en la cama matrimonial. Cuando Angy mira de frente a Chela, desde la cama, Chela no lo resiste y cierra la puerta. Rompe el *entre* y se queda en soledad, en su baño —otro escenario de la intimidad con Chiquita—, dando lugar para que Angy se vaya y ya no vuelva. Aparece otra vergüenza, esa que, según Probyn (2004), nos hace íntimas con nosotras mismas, a la vez que surge por una íntima proximidad con otras personas. Esta vergüenza es el cuerpo diciendo que no puede encajar, aunque lo desee desesperadamente.

Sara Ahmed (2015) expresa que la vergüenza se experimenta como exposición y que su nudo tiene que ver con que puede intensificarse cuando otros la identifican o marcan como tal. Lo típico de este afecto es que lo desagradable se adhiere al propio sujeto y, por tanto, el sujeto tiende a esconderse o encerrarse porque no encuentra hacia dónde dirigirse. Chela se encierra en su baño, aunque sabe que ningún escondite será suficiente para ocultarse de su propio cuerpo que se siente desencajado, perdido en sí mismo, desorientado respecto del libreto cotidiano marcado por la intimidad —mayor— heteronormada con Chiquita. Ahmed agrega que “la vergüenza también puede experimentarse como el costo afectivo de no seguir los guiones de la existencia normativa” (2015, p. 170). La protagonista parece asumir ese costo y se inquieta sin dirección. Deshereda guiones, desorienta la calma, echa a perder el rumbo. Luego del momento en la intimidad de su baño, Chela busca a Angy por toda la casa y por los alrededores en su auto, se entremezcla entre borrachos y pide un pancho con mostaza en un carro de la calle. Va a la cárcel alcoholizada, al amanecer de un día que *no es de visita*, como volviendo a buscar algo que perdió en ese punto.

Al día siguiente, Chela deja un mensaje desde su teléfono fijo al celular de Angy: “Poupée soy”, dice y cuelga. Suena el timbre, se enciende la ilusión otra vez. Es Carmela, la amiga que logró sacar a Chiquita de la cárcel, con Chiquita de vuelta en la casa, dispuesta a continuar la intimidad construida. Sorprendida y desencajada, Chela invita a Carmela a quedarse, como si quisiera abrir esa intimidad de su vínculo con Chiquita. Carmela contesta entonces: “me esperan en casa, no puedo”. Esta respuesta de Carmela nos hace volver, otra vez, a Berlant y ese anhelo por tener una vida como forma instituida de la intimidad. Tener una vida: alguien que nos espere, un horizonte imaginable, es decir, narrar una trama que cuente como una vida y se pueda representar. En este sentido, Noe Gall se pregunta en torno a las representaciones posibles de las sexualidades lésbicas:

¿Qué representación posible queda para la sexualidad de las lesbianas cuando el modo de nombrar la sexualidad es heteronormal? ¿De qué signos podríamos hacer uso para la representación del deseo lésbico? ¿De cuáles palabras nos reapropiamos para hacernos una sexualidad? (Gall, 2017, p. 130)

Creemos que la narrativa de *Las herederas* hace lugar a esos deseos otros, al tiempo que vuelve patente los marcos que limitan las escenas y, con ellas, cierta circulación afectiva que aparece escurridiza, efímera, oblicua.

Retomamos, entonces, la pregunta por los modos en que el film tensiona los marcos hegemónicos sobre los que se asienta el guion heterosexual. ¿Qué otros gestos eróticos sugieren las imágenes?, ¿qué deseos deja entrever? Beto Canseco nos ayuda a precisar el modo en que ciertos elementos exteriores al *yo* pueden provocar, incluso repentinamente, excitación sexual:

De pronto, algo que formaba parte de mi “allí” o que ingresa en él, me interrumpe a través de la excitación sexual, me detiene y me obliga, en todo caso, a realizar un esfuerzo para recobrar mi estado antes de la interrupción. (Canseco, 2017, p. 173-174)

Como Chela y su auto, ese objeto al que se le adhieren nuevos afectos (Ahmed, 2015) y que acompaña a la protagonista en sus deslizamientos de guion, la interrupción abre la “posibilidad a otros devenires u acontecimientos, a otras líneas de pensamiento. Desbarata el orden lineal del discurso, alterando la inmovilidad y pasmosa inercia de lo que se da por obvio” (Flores, 2013, p. 22). La eroticidad lésbica es, aquí, una que también se fuga de la intimidad homonormada. En la circulación erótico afectiva de esta narrativa podemos observar que una intimidad se ve interrumpida por otras intimidades menores, oblicuas, fuera de canon, sugeridas en los límites de lo perceptible; por gestos de seducción que desorientan los cuerpos y reorientan objetos en los planos y en quienes los miramos.

Consideraciones finales

Intentar una escansión de la intimidad para no sucumbir a la devastación que nos produce la identidad sexual como modelo, tipología y consumo. La lengua mutilada del gesto mínimo y su poder dimidente, vocífera y gestícula escombros, ruinas, desechos, restos, para construir atmósferas espirituales y encantadoras, y experimentar procedimientos que involucren vivamente el cuerpo, que generen implicación y compromiso para pre-sentir otros modos de estar.
(Val Flores, 2021, p. 210)

En este trabajo hemos ensayado una mirada que, entornada, pueda captar la sutileza de gestos que habitan los límites de los marcos de inteligibilidad. Hemos ensayado, así, prestar atención a gestos entre ruinas, restos, intimidades mínimas de las que no se puede dar cuenta con rigor de verdad epistémica, sino que implican una materialidad efímera como prueba de esa vida incómoda. De alguna manera, la incorporación de la ruina o del residuo de esos actos *–queer–* tiene la potencia de crear mundos, retomando los aportes de Muñoz (2020).

La pregunta abierta por Judith Butler (2010) con relación a los modos en que operan los marcos, nos habilitó a pensar también en los enmarques del film. Si al comienzo de este artículo nos preguntamos cómo rastrear gestos de intimidad, la noción de marco aparece como pista sobre los modos en que se delimitan esos gestos y su reconocibilidad. Allí, recuperamos el gesto de evidenciar, a través de lo entornado, otros marcos funcionando en la inteligibilidad de la escena. Volver sobre ellos es, también, preguntarse por las posibilidades y los límites de esas escenas, lo que no llegamos a ver, o lo que logramos, a veces, solo escuchar desde fuera. La noción de marco devuelve la pregunta por las condiciones de posibilidad de lo que aparece; en este trabajo, se trata de la intimidad y sus modulaciones no heteronormadas, como formas *menores* de la economía afectiva imperante.

Finalmente, recorriendo el film y el texto desde una mirada entornada, reconocemos que no alcanza con pensar la noción de marco de modo binario. No solo hay dentro o fuera del marco, también hay lo que se filtra por esas hendiduras de lo entre-abierto, lo lateral, las profundidades de campo y el fuera de campo en un juego de circulaciones que también son sexo-afectivas, eróticas. Los marcos normativos infieren, a su vez, a la heterosexualidad en tanto sistema que opera habilitando y deshabilitando intimidades. En ese sentido, creemos, con Sara Ahmed (2015), que otras orientaciones *–en tensión con los límites de los marcos de la heterosexualidad–* pueden habilitar otros modos de encuentros/desencuentros y de placeres *queer* con la potencia política que guardan en sus modos de interrumpir la economía afectiva imperante.

Se trata, quizá, de ese pre-sentimiento, de esta sexo-afectación desde una erótica entornada, incompleta, desde donde nos dejamos interpelar. Así, hemos intentado atender, a través del resquicio, a los modos en que opera la heterosexualidad como sistema que (des)habilita intimidades y desplaza hacia las periferias las tramas alternativas de intimidad,

considerándolas restos o residuos (Berlant, 2020). Creemos que en *Las herederas* podemos ver la elaboración de una sutil puesta en tensión del sistema sexo-género, en tanto produce efectos de desorientación de las formas preestablecidas e instituidas de hacerse íntimos/as. Junto a Canseco, entendemos a la pasión sexual como “experiencia en la que el cuerpo se ve afectado por algún elemento del mundo (...) en términos de placer sexual” (2017, p. 179). Hay asociadas, allí, unas experiencias temporales y de movimiento, al punto que podemos preguntarnos si el cuerpo interrumpido, así afectado, puede permanecer igual a sí mismo. Sabemos que Chela se ve interrumpida por la aparición de Angy y que su cuerpo no es el mismo después de esa interrupción. Lo vemos en sus movimientos, en sus determinaciones, en el cambio de su mirada. Intuimos que los deslizamientos del *yø*, que podemos rastrear en la protagonista, tienen que ver con gestos eróticos no heteronormados. Sin embargo, no se reemplaza el relato hollywoodense típico de chico-conoce-chica por otro análogo de chica-conoce-chica, no sabemos de la consumación o no de esa intimidad. En todo caso, queda abierto un abanico de posibilidades y de re-orientación sexual y afectiva.

Mediante gestos de seducción entornada, la interpelación corporal tiene efectos de desorientación y reorientación hacia otros cuerpos y, a su vez, esos desfasajes impactan en la circulación sexo-afectiva. Por nuestra parte, herederas de narraciones lésbicas y *queer/cuir*, asumimos la tarea de mirar cómo miramos, volver sobre el propio gesto que enmarca y puede, volando bajo radar, encontrar una miríada de gestos eróticos que des-orientan y re-orientan nuestra corporalidad.

La película finaliza con una bella canción que enlaza español y guaraní, y que nos permite también cerrar este texto, entre afectos que impulsan el cuerpo hacia el pasado del recuerdo, se pregunta por el ahora pero también se deja impulsar hacia la utopía del reencuentro, aun sin saber dónde puede acontecer, aun en forma de promesa.

Y en la noche hermosa de plenilunio
 De tu blanca mano sentí el calor
 Y con tus ojazos me dio el amor
 ¿Dónde estás ahora?, cuñataí
 Que tu suave canto no llega a mí
 ¿Dónde estás ahora?
 Mi ser te añora con frenesí
 Todo te recuerda mi dulce amor
 Junto al lago azul de Ypacaraí
 Todo te recuerda
 Mi voz te llama, cuñataí
 ¿Dónde estás ahora?, cuñataí...
 ¿Dónde estás ahora? (Zulema de Mirkin en Martinessi, 2018)

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: PUEG.
- Berlant, L. (2020 [1998]). Intimidad. Traducción: Kratje, J y Szurmuk, M. *Revista Transas, letras y artes en América Latina*, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Buenos Aires.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Canseco, A. (2017). *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento Fernseh y Sexualidades Doctas.
- Cixous, H. y Derrida, J. (2004). *Lengua por venir/ Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Segarra, M. (Ed.). Barcelona: Icaria Editorial.
- De la Peza, M. del C. y Rufer, M. (Coords.). (2016). *Nación y estudios culturales. Debates desde la poscolonialidad*. México: Ed. Itaca - UAM.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Flores, V. (2013) Interrucciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía. Neuquén: La Mondonga Dark.
- _____ (2021). La intimidad del procedimiento. En *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Madrid: Continta me tienes.
- Gall, N. (2017). “L@dild@. Sexualidades lésbicas disidentes” en Dahbar, V., Canseco, A. y Song, E. (Eds.) *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*. Córdoba: Sexualidades Doctas.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid-Barcelona: Egales.
- Hirata, H. (2018). Subjetividad y sexualidad en el trabajo de cuidado. En N. Borgeaud-Garciandía (Comp.) *El trabajo de cuidado* (pp. 105-115). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Medifé Edita.
- Levstein, A. y Dahbar, V. (2017). “Parergon y marcos: dos máquinas de lectura” Cap. 4. Sociosemiótica y Estudios del Lenguaje. En Martínez, F. y Arrieta, M. (Eds.). Anuario de Investigación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (2015-2016), pp. 309-325. Córdoba: FCC-UNC.
- Macón, C. (2022). Filosofía feminista y giro afectivo: una respuesta ex ante. *Revista latinoamericana de filosofía*, (48)2, 283–303. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas de Argentina.
- Moretti Basso, I. y Perrote, N. (Eds.). (2019). *Sentirse precarixs. Afectos, emociones, y gobierno de los cuerpos*, Córdoba: Editorial de la UNC.

Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.

Probyn, E. (2004). Everyday shame. *Cultural Studies* (18),2/3, 328-349. University of Sidney. En línea en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950238042000201545>

Rubin, G. (2018). “El tráfico de mujeres. Notas sobre la economía política del sexo”. En: *En el crepúsculo del brillo. La teoría como justicia erótica* (pp. 5-68). Córdoba: Vocavulvaria.

Rufer, M. (2016). Estudios culturales en México: notas para una genealogía desobediente. *Intervenciones en estudios culturales*, (3), 47-87. En línea en: <https://www.redalyc.org/journal/938/93864117004/html/>

Otras fuentes consultadas

Carneri, S. (7 de abril de 2018). “Las herederas”, la película que ha desatado el enfado del Paraguay más conservador. *Diario El País*. En línea en: https://elpais.com/cultura/2018/04/06/actualidad/1522977782_078121.html

Peña Escobar, S. y Marcelo Martinessi (Prods.) y Martinessi, M. (Director) (2018). *Las herederas* [Película]. Paraguay: La Babosa Cine, Pandora Film, Mutante Cine, Norsk Filmproduksjon A/S y Esquina Filmes.