

## Nuevas estéticas del goce: Figuraciones del deseo femenino en el cine argentino contemporáneo

New Aesthetics of Pleasure: Figurations of Female Desire in Contemporary Argentine Cinema

**Ana Marina Gamba**

Katholieke Universiteit Leuven  
Lovaina, Bélgica  
[marinagamba91@gmail.com](mailto:marinagamba91@gmail.com)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/izjahjm3m>

### Resumen

En diálogo con los diferentes debates que los feminismos propusieron en los últimos años en la Argentina, emergieron producciones cinematográficas que exhiben como elemento en común la exploración de una estética de la sexualidad que rompe con las estructuras clásicas del placer visual en el cine. Este artículo presenta un análisis de dos películas sumamente diferentes y con condiciones de circulación también divergentes pero que, sostenemos, se inscriben en un mismo debate sobre los modos de construir narrativas visuales eróticas. A partir de dos ejes de lectura, la propuesta estética de los films y el rol de lo "natural" en la experiencia sexual, estudiaremos las películas *Desearás al hombre de tu hermana* (2017) y *Las hijas del fuego* (2018) con la intención de reconocer las principales características de su discurso sobre el goce femenino.

### Palabras Claves

cine queer, cine argentino, teoría feminista del cine, placer visual, deseo femenino

Recibido: 31/07/2020 - Aceptado con correcciones: 17/10/2020  
TOMA UNO (N° 8): Páginas 47-63, 2020

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

## Abstract

### Key words

queer cinema,  
argentine cinema,  
feminist film  
theory, visual  
pleasure, female  
desire

Establishing a dialogue with different debates that the feminist movements in Argentina have put forward in recent years, there has been an emergence of cinematographic productions that bare in common the fact that they explore an aesthetic of sexuality that breaks with the classic structures of visual pleasure in cinema. In the present article, we intend to advance in the analysis of two deeply different films, with heterogeneous circulation contexts. Despite their differences, we argue, they share the problematization of the construction of erotic visual narratives as one of their main features. Two main problems will guide the study of the films *Desearás al hombre de tu hermana* (2017) and *Las hijas del fuego* (2018), their aesthetic construction and the role that the idea of what is 'natural' has in the sexual experience, with the intention of recognizing the main features of the films' discourse regarding female pleasure.

## Introducción

Una de las transformaciones más notorias que desataron los movimientos feministas en los últimos años en la Argentina se produjo en el plano de la representación y en la disputa por la construcción de los discursos públicos, mediáticos y ficcionales sobre los roles de género. La irrupción de los diferentes feminismos en el entramado de sentidos que circulan en el presente introdujo una mirada crítica sobre las formas en las que las figuraciones audiovisuales construyen un imaginario del género, de las sexualidades y de los vínculos interpersonales. Los múltiples discursos que se inscriben, de algún modo u otro, en esa transformación son sumamente heterogéneos y no están exentos de contradicciones. Mas específicamente, en las producciones fílmicas ficcionales —objeto de estudio del presente artículo— se deja ver una pluralidad de rupturas y continuidades con los discursos hegemónicos sobre género y sexualidad que conviven y se tensionan inclusive dentro de una misma narrativa.

Entre los problemas ineludibles que abordan los estudios críticos de la conformación y reproducción de las estructuras de género en el lenguaje audiovisual —especialmente los implicados en la *teoría feminista del cine*— se encuentra la manera en la que los cuerpos se muestran, quiénes son los sujetos de la acción y de qué modo se construyen las figuraciones del deseo. El artículo que ha hecho escuela sobre la cuestión, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) de Laura Mulvey, analiza y cuestiona las estructuras cinematográficas que componen una mirada patriarcal sobre los cuerpos en escena y que posicionan a los personajes masculinos en el rol de sujeto del deseo y a los femeninos en el de objeto. Al mismo tiempo, otras teóricas, como Teresa de Lauretis (1987) y Anette Kuhn (1982), pensaron en la posibilidad de un cine feminista, que pueda dar cuenta de experiencias y subjetividades disidentes, y construir así estructuras de deseo divergentes. Lo que estas pensadoras propusieron, en sintonía con voces locales como la de Ana Amado (2004, 2013), Nora Domínguez (2004) y Julia Kratje (2013), es un estudio de las estructuras y el lenguaje cinematográfico, de las diversas formas que construyen y reproducen las relaciones de poder dentro de los textos fílmicos.

Inscribiéndose en esa tradición conceptual, el presente texto analizará las formas narrativas y cinematográficas que emergieron en los últimos años en el cine argentino y que buscan, de maneras bien diferentes, producir imágenes de los cuerpos y narrativas eróticas que se alejan de las estructuras clásicas. El propósito de este trabajo no es, sin embargo, definir cuáles deben ser los términos de un cine feminista, ni establecer cuáles son las producciones que construyen una figuración feminista del deseo y cuáles no. **Nuestro objetivo consiste, en cambio, en estudiar cuáles son los nuevos horizontes narrativos, las formas emergentes que ensayan un discurso no hegemónico sobre la sexualidad y el goce de las subjetividades feminizadas en determinadas producciones contemporáneas argentinas.**

Para nuestro estudio comparativo analizaremos dos películas de los últimos cinco años que buscaron, de manera radicalmente diferente, inscribirse en el debate crítico sobre *cómo se figura y se provoca el goce femenino en el cine*. La primera, *Desearás al hombre de tu hermana*, es del año 2017 y está dirigida por Diego Kaplan y escrita por Erika Halvorsen. Esta cinta buscó llegar al gran público

a través de un casting lleno de grandes figuras, como Carolina “Pampita” Ardohain, Mónica Antonópulos o Andrea Frigerio. Con una estética y narración con claros guiños a las célebres películas de los años setenta de la dupla Bo-Sarli, la trama gira en torno a la historia de dos hermanas que viven su sexualidad de manera opuesta, con escenas que van marcando esa relación en la niñez, adolescencia y adultez<sup>1</sup>.

La segunda película que estudiaremos será *Las hijas del fuego*, del año 2018, dirigida por Albertina Carri y co-escrita por Carri y Analía Couceyro. Su circulación se dio principalmente en festivales de cine, tanto a nivel nacional como internacional. Esta *road movie* por la Patagonia busca al mismo tiempo presentar, y reflexionar sobre la posibilidad de una pornografía feminista y lesbiana. De esa manera, al mismo tiempo que la narración se construye como una película porno, no solo por las escenas explícitas de sexo sino también por el rol que estas ocupan dentro de la película; la *voz en off* que acompaña el viaje y los debates de las propias protagonistas propone una mirada, un cuestionamiento explícito, sobre la representación de los cuerpos y los deseos.

El hecho de que las condiciones de producción y circulación de los films sean tan heterogéneas abre a la posibilidad de comprender lo contradictoria que puede ser la búsqueda de un lenguaje disruptivo de la sexualidad. En nuestro estudio no ahondaremos en el rol cultural que cada película ocupa, sino en las estructuras, estéticas, y significantes que componen la experiencia fílmica de las cintas escogidas. En este sentido, la construcción de la mirada dentro de las obras será el *primer elemento* a analizar. La posición de la cámara a lo largo de las piezas, pero en particular en las escenas en las que se figuran encuentros sexuales, nos ayudará a comprender no sólo la performance erótica que se despliega, sino cuáles son las formas de interpelación que se pretenden suscitar en el espectador o espectadora. En las estructuras cinematográficas tradicionales, la estrategia fundamental es la de hacer coincidir la cámara con la visión del protagonista (usualmente un personaje masculino), lo cual pretende generar una identificación con esa mirada (Mulvey, 1975). De este modo se llega a una triple identificación visual en la que coinciden el ojo del protagonista, el de la narración fílmica y el del espectador o espectadora, provocando una ilusión de continuidad entre estos tres elementos. Esa mirada será la que construya el placer *escopofílico*, es decir aquel que se despliega en una visión que posiciona al otro en la función de mero objeto observado, función usualmente atribuida a un personaje femenino. Diferentes críticos y críticas han reconocido diversas alternativas para romper con esa distribución estructural, estrategias para escapar a las construcciones cosificantes de los cuerpos feminizados, para encontrar otras formas de experiencias visuales del goce.

Las propuestas cinematográficas que arriesgan una figuración de la sexualidad que diverge de las representaciones dominantes se ven confrontadas a la producción de un nuevo discurso sobre el deseo. El *segundo elemento* en el que indagaremos en nuestro estudio será entonces el modo en el cual se construye

---

1 Algunas de esas escenas, como la de apertura que muestra a una niña tener un orgasmo sin saberlo por estar jugando a los cowboys con un almohadón, le valieron una serie de polémicas en los medios tanto argentinos como internacionales cuando fue incorporada al catálogo de Netflix en 2018.

un discurso fílmico del deseo femenino, poniendo especial atención en el rol que cumple la naturaleza en la definición simbólica de este. Nos detendremos a identificar cómo las películas invocan —de modos diferentes— la “naturalidad” del deseo y proyectan una pulsionalidad que busca desafiar las coordenadas sociales opresivas. De este modo veremos cómo opera la duplicidad entre lo cultural y lo natural, entre lo racional y lo afectivo, en la puesta en escena de experiencias de goce más libres. Intentaremos comprender desde esta perspectiva las estrategias de construcción fílmica de los medios naturales que las películas proponen, como espacios en los que los cuerpos producen un discurso nuevo sobre el placer y la sexualidad.

### ***Desearás al hombre de tu hermana: una estética del exceso***

El film de Diego Kaplan, escrito por Erika Halvorsen, es un intento de revisitarse el género melodramático para construir una visión crítica de instituciones culturales como la familia o el amor romántico. En una de las escenas finales, el matrimonio que abrió el relato con su propia boda está sentado junto a un piano cantando una canción de amor. Ella, Lucía, tiene el maquillaje corrido y la mirada perdida mientras toca el piano. Se acerca su marido, Juan, ensangrentado y con el rostro desfigurado, y comienza a cantar con ella<sup>2</sup>. Esa composición, completamente absurda y grotesca, es una síntesis de uno de los argumentos centrales de la historia que busca exponer las miserias que conlleva la construcción cultural del matrimonio. La pintura clásica de la “familia feliz” burguesa, sentada alrededor del piano, se transforma en una imagen perturbadora.

Como se puede ver en esa misma escena, *Desearás al hombre de tu hermana* está compuesta por una multiplicidad de situaciones en las cuales la vida de los diferentes personajes, pero en especial la de los personajes femeninos, se ve destruida por la búsqueda obsesiva de adecuarse a un modelo cultural. Entre las grietas de esos vínculos e ideales emerge un discurso cinematográfico sobre una manera de vivir la sexualidad que se pretende más libre. Así, la idea central que la película transmite es que cuando los personajes logran desligarse de los dispositivos sociales que los condicionan surge la posibilidad de experimentar un verdadero goce. A través de un uso específico de los recursos cinematográficos, y utilizando muchos de los lugares tradicionales del cine erótico —pero buscando, por momentos, subvertirlos— la película invita al espectador a participar de ese placer proyectado.

Cada elemento visual y sonoro de la película, desde la puesta en escena y la banda sonora hasta la gestualidad de las actuaciones y la coloración, confluyen en la conformación de un mundo de fantasía erótica situado en la Argentina de los años setenta. Desde la construcción narrativa, la historia podría ser leída como un *bildungsroman* en el que las dos hermanas van atravesando las diferentes etapas de

---

2 La canción que cantan es un conocido tema de la banda pop argentina Babasónicos, *Rubí*, en la que se define al amor como una “increíble tentación”. Al incluir esos versos, la película completa lo absurdo del cuadro invocando al amor romántico en el contexto de una escena tan patética como incómoda.

su vida aprendiendo a habitar sus cuerpos y su sexualidad en un marco de opresión cultural. El escenario de ese camino es una atmósfera impregnada de sensualidad, con una luz siempre suave, aún en las escenas exteriores, y un juego constante con las sombras. La suntuosa casa de verano en la que tiene lugar la acción resulta el escenario ideal, por sus galerías y grandes ventanales que posibilitan miradas curiosas a la hora de la siesta, pero también porque constituye una suerte de burbuja del mundo exterior. De esta manera, la casa, que en los melodramas clásicos era el lugar de la familia en el que los problemas políticos y sociales eran traspolados a la esfera privada en términos emocionales (Elsasser, 1987, p. 47), se transforma en un medio de fantasía que invita a dar rienda suelta a las pasiones.

Junto con la puesta en escena, la posición de la cámara, en particular a la hora de filmar los cuerpos, es un elemento fundamental para la conformación de un lenguaje del goce que pueda interpelar al espectador o espectadora. Los planos cerrados sobre las figuras de los distintos personajes focalizan en ciertas partes de su corporalidad, como sus labios, pectorales o vientre. Emulando una mirada deseante, la cámara traza un camino que invita a la audiencia a recorrer esos cuerpos. En esas tomas, podemos reconocer una intención por parte de la película de construir una igualdad en la representación del deseo heterosexual<sup>3</sup>. El modo que elige la narración para difuminar la división tradicional donde el hombre siempre es sujeto y la mujer objeto de deseo es el de ubicar tanto a los personajes femeninos como a los masculinos de manera intercambiable en ambas posiciones, aunque siempre manteniendo la estructura del placer visual escopofílica, es decir, el goce alrededor de la observación objetivante del otro. Según Mulvey, el cine tradicional moviliza la escopofilia en la audiencia al posicionar a los personajes femeninos como objetos de deseo de los personajes masculinos, superponiendo así las miradas del protagonista, de la cámara y del sujeto espectador. De este modo, los personajes masculinos son tanto los sujetos de la acción como los del deseo, y los femeninos destinatarios de su mirada. En *Desearás al hombre de tu hermana*, se ponen en práctica los mismos mecanismos cinematográficos, la triple identificación de la mirada por ejemplo, o el recorte de los cuerpos, pero se posiciona a los personajes femeninos también como sujetos deseantes<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, la única forma de sexualidad que aparece es heterosexual, y los cuerpos que se muestran son absolutamente hegemónicos. Entonces, si bien la narración busca romper con la predominancia de la mirada masculina, se mantiene dentro de los términos tradicionales del cine erótico.

Inclusive en los momentos en los que la película pretende mostrar a sus personajes femeninos liberados, gozando sin restricciones, lo hace a través de estructuras narrativas y cinematográficas tradicionales. En la escena en el bosque en la que la protagonista finalmente se resuelve a dejar de sentir culpa y autocontrol, y decide dar rienda suelta a su deseo, Ofelia deja de correr de Juan, lo toma, lo pone contra su auto y, en medio de la lluvia y el barro, le desabotona los pantalones

---

3 Un ejemplo claro es la escena en el desayuno en la que Juan, con el torso desnudo, exprime una naranja sobre su boca y la cámara sigue el recorrido del jugo sobre su pecho.

4 "Qué espalda tienen esos muchachos. Juan no es para nada simpático, pero se le perdona todo con ese músculo oblicuo que tiene, es como un surco que te indica el camino ¡Qué regalo de Dios, eh!", dice Carmen, la madre, a sus hija mientras Juan y Andrés van hacia el mar.



Imagen 1. Kaplan, D. (2017). *Desearás al hombre de tu hermana*. Argentina.

y comienza a realizarle sexo oral. A partir de ese momento, la toma muestra al personaje femenino de espaldas, con sus glúteos en primer plano. Es decir, lejos de construir una imagen en la que la exploración formal contribuya a conformar una sexualidad femenina deseosa, gozante, el momento de liberación de la protagonista se encarna en una imagen estereotípica y patriarcal en todos sus sentidos.

En la construcción narrativa del deseo se puede encontrar una oposición taxativa que subyace a todo el relato entre razón y pasión, y entre cultura y naturaleza. El primer término, el de la razón y la cultura, se expresa en las instituciones como el matrimonio, la monogamia o inclusive la medicina o los gobiernos<sup>5</sup>. De acuerdo a lo desarrollado en la película, esas instituciones no hacen otra cosa que reprimir los deseos de los sujetos, en particular de los sujetos feminizados. Es en las escenas en las que los personajes finalmente logran desprenderse de esos mandatos, cuando logran conectar con la pasión que “exuda por los poros”, como afirma Juan, que alcanzan un real goce. En términos cinematográficos, ese lenguaje de los cuerpos está construido a través de una estética del exceso, una estética que busca alejarse del realismo e invita a un mundo de fantasía. Ya se mencionó la participación de la puesta en escena y la iluminación en la construcción de ese mundo, pero también la gestualidad de las actuaciones es central para romper con un lenguaje fílmico mimético y lograr presentar al espectador un universo de pasiones y afectos. Una vez más dialogando con el género melodramático, en el que el “lenguaje visceral de la corporalidad, la gestualidad y la ejecución vocal” (Gledhill, 2018, p. 7) tiene como fin mostrar la complejidad emocional y psicológica de los personajes, los personajes bailan, nadan, pelean y hasta desayunan explotando una gestualidad sexualizada. El deseo subyace a cada movimiento, expectante, esperando a ser desatado.

---

5 Ofelia toma medicamentos anticonvulsivos desde pequeña porque su madre interpreta el orgasmo que tiene de niña cómo convulsiones. A su vez, en una de las escenas de la adolescencia de las hermanas vemos como Carmen les da a las dos la pastilla anticonceptiva, a la que llama “la pastilla del amor”, y les dice que en algunos países está prohibida porque “hay algunos gobiernos que no quieren vernos gozar”.

En más de una ocasión, los personajes masculinos expresan una sexualidad animal, primitiva, imitando a una criatura al acecho que observa a su presa, se acerca a ella y finalmente la posee. En esos términos se da el primer encuentro sexual entre Juan y Ofelia, en una escena sumamente problemática en la que mientras ella duerme —en un sueño profundo provocado por pastillas para dormir— su cuñado entra a su habitación y le realiza sexo oral. El estado de sueño de la protagonista probablemente quiera construir un momento en el que su inhibición provocada por los discursos opresivos culturales está desactivada, y de ese modo puede “ceder” al placer. Sin embargo, el resultado de esa escena es la romantización y erotización de una violación en la que la protagonista no solo no presta consentimiento, sino que está bajo los efectos de drogas. Ofelia no sabe si fue un sueño o sucedió de verdad, y cuando Juan se lo confirma, ella explícitamente afirma que no quería que eso suceda<sup>6</sup>. De este modo, *Desearás...* se inscribe en una larga tradición de producciones audiovisuales que tendieron a erotizar la violencia sexual (Brey, 2020, p. 100). La violación, en ese contexto, se muestra como un espectáculo, una “performance” del sujeto agresor a través de la cual construye su propia masculinidad frente a su víctima, pero también frente al espectador y espectadora (Brey, 2020, p. 103). La gestualidad del acecho, que anuncia la violencia sexual, también forma parte de la performatividad de la identidad masculina de la película.

Al igual que el espacio del sueño, los *entornos naturales* funcionan como medio ideal para la aparición y el desarrollo de las pasiones. Esto no se limita solo a la sexualidad, sino al desborde de todo tipo de afectividad, como la pelea entre Juan y Andrés en la playa o el suicidio en el bosque del novio adolescente de Ofelia. Es también caminando entre los árboles que la protagonista siente la libertad para realizar sus grabaciones en las que reflexiona sobre su despertar sexual. El clímax de la narración, como ya se mencionó, tiene lugar en el exterior. A través de esta serie de figuraciones, la película crea una idea de un “deseo natural” que sería más auténtico, más libre, que el deseo impuesto por las instituciones culturales. En esta dualidad podemos reconocer los términos en los cuales Judith Butler define la “performatividad de género” (1990). Según esta perspectiva, el discurso heteronormativo patriarcal construye la identidad de género a través de dos grandes estructuras. Por un lado, la codificación más “explícita” que se transmite a través de las instituciones tradicionales como la educación, la música, o la práctica religiosa, entre muchas otras. Por el otro, una serie de discursos y prácticas que, por su constante y complejo proceso de producción y reproducción, se perciben como naturales. De este modo, según la propuesta de Butler, no existe una manera de vivir la sexualidad por fuera de la cultura, es decir, no hay una experiencia “natural” y por lo tanto más libre del goce, sino que esa práctica está codificada en términos patriarcales y regida por sus relaciones de poder. La filósofa norteamericana toma como ejemplo la célebre canción *Natural Woman* para explicar de qué modo funcionan estos dispositivos: “Cuando Aretha Franklin canta ‘*You make me feel like a natural woman*’, parece sugerir que hay una potencia natural en su sexo biológico actualizado en su participación en la posición cultural ‘mujer’ como objeto de

---

<sup>6</sup> En la comparación de las distintas figuraciones que aparecen en la película de las escenas de sexo oral se puede ver una gran diferencia. Mientras que la escena de cunnilingus se da en la penumbra, desde una cierta distancia y con una sábana tapando los genitales, la escena de felación que realiza la Ofelia adolescente a su novio se muestra en términos explícitos.

reconocimiento heterosexual” (Butler, 1996, p.384). En ese sentido, la “naturaleza” que se expresa en una cierta forma de vivir la sexualidad —y que la película sugiere como vía de escape a la opresión del deseo femenino— al estar codificada por las reglas y prácticas de las estructuras dominantes, no solo respeta, sino que reproduce las jerarquías, roles y estéticas de la heteronormatividad patriarcal. En las palabras que finalmente “despiertan” en Ofelia la decisión de rendirse ante su deseo por Juan, “el cuerpo no miente”, se expresa la contradicción que atraviesa toda la película. A pesar de su intento por construir un universo en el que los personajes femeninos puedan gozar a través de los distintos sentidos, la narración identifica la emergencia de ese deseo con un discurso conservador sobre la sexualidad.



Imagen 2. Kaplan, D. (2017). *Desearás al hombre de tu hermana*. Argentina.

### **Las hijas del fuego: en la búsqueda de un porno feminista**

La película de Albertina Carri se presenta, entre otras cosas, como una *road movie*. Un grupo de personajes femeninos se propone recorrer los casi dos mil kilómetros que separan las ciudades de Ushuaia y Puerto Madryn. Como afirma Nadia Lie (2017) en su libro sobre la *road movie* latinoamericana, en las películas de este género adquiere más relevancia el viaje como espacio de aprendizaje, exploración y reflexión, que el destino en sí mismo. En la cinta de Carri, el camino estará habitado por una búsqueda específica, la de filmar una película porno<sup>7</sup>. Una de las protagonistas, cineasta que recién vuelve de un viaje a la Antártida, se propone el desafío de encontrar una gramática pornográfica para su película que no

---

7 En este contexto resulta interesante traer el debate sobre el género cinematográfico post-porno. Si bien en la película se utiliza siempre el término ‘porno’, sin lugar a dudas muchos de los significantes que allí se plantean resuenan con los que propone la teoría y práctica del post-porno, que busca crear producciones pornográficas que rompan con los estereotipos de sexo y al mismo tiempo intenta retratar la libre expresión de los géneros y la plasticidad de los cuerpos desde una mirada disidente (Milano, 2014).

reproduzca la mirada, el ritmo ni las narrativas del porno tradicional. El camino por la Patagonia se convierte en reflexión y puesta en escena de esa posibilidad.

Desde el comienzo la voz *en off* del personaje de la cineasta enuncia explícitamente una clave de lectura para el texto fílmico, una lectura que escape a la idea clásica de representación. Si el goce es irrepresentable, como afirma la voz, serán los cuerpos los que conformen un relato. ¿Existe porno sin objetivación de los cuerpos?, se pregunta la película, y la respuesta llega al final del viaje, cuando comprende que no solo debe romper con la representación sino abandonar toda noción de trama, de estructura, y dar lugar al “cuerpo que chilla desde la pantalla”, a los territorios del goce, al deseo que es entramado y no restricción. La obra se mueve en la cornisa de esa contradicción, de filmar lo irrepresentable, de poner en escena una experiencia y no un retrato. En la *mise en abîme* de la cineasta protagonizando la película que está realizando, la narración sutura el relato a través de un manifiesto verbal que, en forma de ensayo poético, guía la interpretación del espectador y la espectadora y repone un bagaje político-conceptual específico, dejando poco lugar para la ambigüedad.

A lo largo del camino se van sucediendo imágenes del paisaje, del viaje y escenas de sexo. A diferencia de la temporalidad del trayecto, que mantiene una sucesión lógica en el mapa desde el punto de salida hacia el de destino, en la figuración de los actos sexuales no hay un principio ni fin narrativo. Vemos cuadros que simplemente se siguen unos de otros, que van adoptando diferentes ritmos. No hay progresión, solo disfrute. En las diferentes escenas varía qué es lo que se muestra y lo que se enmarca como parte del acto sexual: orgasmos, masturbaciones, abrazos. En este recorte heterogéneo pareciera haber una disputa sobre los límites de la práctica sexual, alejándose de una idea de esta como medio para un fin — el orgasmo, la eyaculación —, como se la presenta en el porno tradicional (Milano, 2014, p. 43).



Imagen 3. Carri, A. (2018). *Las hijas del fuego*. Argentina.

Al filmar la experiencia sexual, la cámara se mueve entre planos cerrados sobre diferentes partes de los cuerpos a planos medios o más bien abiertos en los que se muestran los vínculos entre esas corporalidades. A medida que se van sumando personajes al viaje/película, los planos se van transformando para incorporar las distintas formas en las que participan de las experiencias. *En ningún momento, sin embargo, la cámara se identifica con la mirada de un personaje.* Por momentos inclusive deja afuera a la audiencia del disfrute de los personajes, como en la escena de la masturbación de Carolina en una cueva, donde la cámara en varios planos está de espaldas al personaje, o en el beso en la escena al pie de la cordillera cuando solo vemos las nuca de los personajes. En esos momentos, la cámara llama la atención sobre su propia existencia, sobre su parcialidad, sobre sus límites.

Frente al goce escópico, Carri ensaya una *estética sinestésica* (Bettendorff y Pérez Rial, 2014), es decir, que no busca absorber la trama en una pretendida transparencia de la visión, sino construir otras velocidades, otras densidades, otros estímulos, a través de un enrarecimiento de la percepción y una exploración de los diferentes sentidos que despierta la experiencia fílmica. Esta propuesta sensorial se enmarca, con gestos y significantes explícitos, en la tradición del cine queer, no solo a partir de una tematización específica de identidades lésbicas, sino fundamentalmente en la búsqueda de “una estética cinematográfica organizada alrededor de deseos no normativos” (Mennel 2012, p. 1). El film indaga en las posibilidades sinestésicas para proponer vínculos gozantes dentro y fuera de la pantalla que desafíen el régimen visual hétero-patriarcal. Así, la obra de Carri teje un diálogo con otras directoras argentinas que se proponen exploraciones similares, como Lucrecia Martel, Lucía Puezos y Julia Solomonoff (Shaw, 2016). En esta corriente de cine queer de mujeres argentinas se puede reconocer una “mirada alternativa sobre un espectro de deseos sexuales que se oponen a las normas heterosexistas y a los valores sociales que ellas sostienen” (Molloy, 2017, p. 99).

El repertorio de imágenes que presenta la película se caracteriza por su heterogeneidad. Esto se evidencia no solo en las corporalidades, que rompen con los principios hegemónicos de belleza, sino también en las prácticas, los vínculos, los intercambios y los fetiches. En la composición estética se evidencia el mismo gesto, no hay un código que crea una esfera erótica sino, en cambio, una transformación constante, un diálogo entre plástica y experiencia. Así, la cinta nos confronta con escenas al aire libre con luz natural y la cordillera de fondo, o con montajes que superponen cuerpos gozando con imágenes de criaturas marinas y una voz que oscila entre poesía y manifiesto político. En la escena final, en una suerte de fiesta orgiástica surrealista, la cámara recorre las distintas habitaciones, muestra las diferentes experiencias que están teniendo lugar de modo simultáneo, se demora en algunas, muestra solo de paso otras, sin participar en ningún momento. Si bien las decisiones estéticas no construyen de manera clara un estilo, ni se inscriben en un género cinematográfico específico, sí aparecen condicionadas por la conformación de un discurso político. Además de estar enunciado, a modo de manifiesto, en la voz *en off*, la apuesta política de la película es mostrar el camino de la reflexión en la figuración de la experiencia, en las modulaciones de los cuerpos. Es por eso que la secuencia final es la ruptura total con el verosímil, es el acceso a la experiencia sin progresión, construyendo sentido al límite de la narrativa. La última escena busca generar un vínculo entre cámara y cuerpo, entre goce en la pantalla y frente a ella,

pero sin generar una identificación acabada y total. El personaje que está frente a la cámara, sentada, masturbándose, tiene auriculares puestos y se ve absorbida por la música. El hecho de que los y las espectadores no tengan acceso a lo que ese personaje está escuchando les recuerda la opacidad de la mediación que se interpone entre sus cuerpos y el de la pantalla, que no están viviendo la experiencia de la personaje, sino construyendo con esa imagen una experiencia propia. Esa última escena es una única toma fija, la cámara no nos dice qué mirar.

La única secuencia de la película en la que la construcción de la imagen se identifica con la perspectiva específica de uno de los personajes es durante el sueño de Carolina. La película, entonces, accede a la fantasía individual de una de las protagonistas, en la que prima una atmósfera enrarecida, donde el plano sonoro provoca un cierto extrañamiento. En la secuencia onírica los personajes aparecen trasvestidos, y por única vez en toda la película aparece un pene, en una corporalidad trans. El sueño como ruptura habilita, en este caso, otros juegos con la puesta en escena. El diálogo con fantasías tradicionales, que se incorpora a partir de la inclusión de escenas de filmaciones antiguas de mujeres jugando en la naturaleza, se da en forma de desafío. El sueño erótico es habitado por identidades fluidas, que en un paisaje bucólico asumen la parodia —en sentido butleriano— y performan formas disidentes de sexualidad.

En el vínculo que la película presenta entre naturaleza y disidencia sexual, resuenan sin duda elementos de la teoría queer. Como sostiene Paul Preciado, replantear ese vínculo no implica “la creación de una nueva naturaleza” (2002, p. 18), es decir, buscar un esencialismo alternativo, disidente, una “heterotopía lesbiana” (Preciado, 2002, p. 20). En el juego con las identidades, en la posibilidad de vivir el deseo como experiencia colectiva, en el divorcio entre sexualidad y reproducción, la cinta de Carri rompe con “la naturaleza como orden” (Preciado, 2002, p. 18)<sup>8</sup>.

Sin embargo, mientras que una perspectiva erótico-política como la de Preciado (2002) se articula en términos de un “contrato contra-sexual”, es decir un pacto entre cuerpos que se “reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes” (p. 18), la película se propone reponer lo que podríamos denominar como la dimensión *territorial* de la experiencia sexual disidente. La poética del paisaje que compone la película le da una centralidad a los planos abiertos del mar, la costa, los caminos y los diferentes suelos de la Patagonia. La naturaleza como medio de la exploración erótica, si bien se hace presente, no se figura como un sustrato anterior y exterior a la cultura. Se presenta, en cambio, como territorio, como espacio siempre ya habitado y recorrido por los cuerpos, como entramado material en el que se encarna la experiencia. El periplo de la *road movie* toma una relevancia que puebla de significado el camino, donde ya no hay una idea de un simple contexto escenográfico, sino que paisaje y sujeto se entraman en una construcción que fluye a medida que avanza el viaje (y el relato). Esto introduce un matiz importante, ya que, si bien la película explora una subversión radical de las identidades de género, muestra la condición *situacional* y *encarnada* de dicha

---

8 La presencia de *dildos* en gran parte de la escenas implica una “transformación plástica” (Preciado, 2002, p. 26) de los cuerpos, una “deformación del sistema sexo/género” (Preciado, 2002, p. 41) que subvierte la naturalización de las polaridades y las funciones eróticas.

práctica disidente. De este modo, la vivencia del goce y la sexualidad lésbica no son prácticas abstractas sino discursos históricamente situados y culturalmente condicionados. La elección de la Patagonia para situar este relato alude a discursos específicos, y a la decisión política y militante de inscribirse en una historia femenina que nace disruptiva: “Somos las nietas, bisnietas, hijas y hermanas de aquellas que pusieron su arte y su cuerpo, su territorio y su paisaje como herejes antorchas a iluminar un nuevo cielo. Somos las hijas del fuego”, dice la voz en *off* mientras vemos imágenes de la cineasta que llega en un barco desde Antártida a Tierra del Fuego. En la insistencia en la *filiación*, e invocando un “linaje” no esencialista de transgresión feminista, la película repone la territorialidad de la experiencia, la génesis histórico-política —y no simplemente contractual— de la disidencia sexual.



Imagen 4. Carri, A. (2018). *Las hijas del fuego*. Argentina.

## Conclusión

Una lectura comparada de las películas nos permitió ver cómo las dos cintas comparten, desde su propuesta estética, una exploración en términos de la experiencia que esperan crear a partir de su visualización. Cuestionar los parámetros clásicos de la identificación erótica visual implica, en una, intercambiar de manera permanente los roles de objeto y sujeto de deseo entre sus personajes masculinos y femeninos, y en la otra romper radicalmente con esa posibilidad, a través de una cámara que explicita y nunca borra su propia presencia. Las dos películas se inscriben en géneros cinematográficos altamente codificados, como son el melodrama, la *road movie*, el porno o inclusive el *sexploitation*<sup>9</sup>, e intentan actualizarlos empujando sus límites, parodiando sus figuras clásicas y discutiendo con sus propios principios. El

---

<sup>9</sup> El término *sexploitation* se utiliza para denominar un género de películas de bajo presupuesto de los años sesenta y setenta en las que la trama está al servicio de la exhibición de escenas de sexo no explícitas y en las que muchas veces esta se desarrolla a partir de rasgos melodramáticos (Ruétalo, 2004).

resultado de todos estos movimientos es una visualización activa, extrañada, que adopta una postura crítica respecto de las propias expectativas.

A su vez, en ambas obras se evidencia una conciencia del rol cultural que las producciones cinematográficas cumplen. Si consideramos, siguiendo a Teresa de Lauretis, al cine como tecnología de género (1987) que no sólo reproduce sino que también produce prácticas e identidades, debemos considerar la dimensión *performativa* de las películas analizadas y no entenderlas como simple reflejo de una serie de condiciones de producción que las preceden. La puesta en escena del recorrido de las protagonistas como un aprendizaje —en un viaje o a lo largo de su vida— manifiesta la dimensión deliberadamente *pedagógica* de los films. Sin embargo, esta manifiesta orientación *iniciática* nunca se confunde con una “bajada de línea” (Aguilar, 2006), con composiciones fílmicas cerradas en sí mismas que apuntan a espectadores pasivos que simplemente absorben un contenido. El desborde estético y la serie de cuestionamientos que atraviesan las películas conforman textos que son menos asertivos y más fluidos, menos lineales y más testigos de una contradicción expuesta. Las voces de Ofelia y Carolina, respectivamente, enuncian un movimiento en el que invitan a des-aprender estructuras, a desafiar el uso de ciertos términos y a revisar la propia historia. Mientras que en *Las hijas del fuego* esa voz avanza hacia posibilidades de experiencias de goce más libres y diversas, *Desearás al hombre de tu hermana* evidencia la dificultad de romper con las estructuras que condicionan la subjetividad.

Como parte de la construcción de textos fílmicos que dan lugar a un intercambio con los sujetos que la visualizan, el discurso político de las obras se compone de reflexiones explícitas sobre el clero y la milicia, sobre la medicalización del goce femenino o sobre el acceso a la contracepción, que dialogan con las figuraciones de los cuerpos, con la puesta en escena de fantasías y con los significantes culturales que plagan los relatos. Desde esa perspectiva, lo político atraviesa lo erótico en todas sus dimensiones, y el goce es una experiencia encarnada que habita un entramado cultural que lo condiciona.

Sin lugar a dudas, los dos films estudiados en el presente artículo son producciones extremadamente distintas que divergen radicalmente en muchas de sus propuestas y enunciados. Sin embargo, ambos emergen en un diálogo con un contexto cultural que pide nuevos repertorios de representación visual de cuerpos, identidades y vínculos. En ese marco, la heterogeneidad de posiciones al interior de los discursos, y entre estos, es el resultado de las disputas por el sentido que están abiertas. Las películas demuestran, así, que la subversión de los modos y matrices patriarcales tiene temporalidades y negociaciones cambiantes. Los horizontes de significación están enraizados histórica y culturalmente, y aun aquellas intervenciones que se plantean desde una disidencia radical lo hacen sobre lo dicho, lo experimentado, lo reproducido. Desde esa perspectiva, el rol de una experiencia estética crítica no será el de indicar un arquetipo de una erótica deconstruida y desde allí señalar deficiencias, sino el de proponer diálogos, reconocer tensiones y complejizar posiciones. Hablar de feminismos en plural supone construir lecturas capaces de dar cuenta de las contradicciones que habitan los discursos cinematográficos que exploran los límites de la sexualidad normativa.

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2006). *Otros Mundos: Ensayos Sobre El Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, A. y Dominguez, N. (Comp). (2004). *Lazos de Familia: Herencias, Cuerpos, Ficciones*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Amado, A. (2013). *La Imagen Justa: Cine Argentino y Política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- Bettendorf, P. y Pérez Rial, A. (2014). Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres. *Cinémás d'Amérique Latine*, 22. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cinelatino/800>.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin, une révolution à l'écran*. París: Éditions de l'Olivier.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1996) Imitation and Gender Insubordination. En A. Garry y M. Pearsall (Eds.), *Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy* (pp. 371-387). Nueva York: Routledge.
- de Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En C. Gledhill (Ed.), *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film* (pp. 43-69). London: British Film Institute.
- Gladhill, C. y Williams, L. (Eds). (2018). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press.
- Kratje, J. (2013). El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino. *Papeles de trabajo*, 7(12), 248-271. Recuperado de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/issue/view/11>.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londres-Nueva York: Verso.
- Lie, N. (2017). *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. Londres: Palgrave Macmillan.

- Mennel, B. (2012). *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*. Nueva York: Wallflower Press.
- Milano, L. (2014). *Usina Postporno, Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- Molloy, M. (2017). Queer-haptic aesthetics in the films of Lucrecia Martel and Albertina Carri. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 14, 95-111. Recuperado de <https://www.intellectbooks.com/studies-in-spanish-latin-american-cinemas?Volume=14&Issue=1#queer-haptic-aesthetics-in-the-films-of-lucrecia-martel-and-albertina-carri>.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Recuperado de <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296>.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera prima.
- Ruétalo, V. (2004). Temptations: Isabel Sarli exposed. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 13(1), pp. 79-95. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/toc/cjla20/13/1>.
- Shaw, D. (2016). Cine queer latinoamericano y las coproducciones europeas. En R. Lefere y N. Lie (Eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (pp. 202-219). Leiden: Brill-Rodopi.

## Filmografía

- Carri, A. (directora). (2018). *Las hijas del fuego* [largometraje]. Argentina: Gentil.
- Kaplan, D. (director). (2017). *Desearás al hombre de tu hermana* [largometraje]. Argentina: Aleph Media, Corbelli Producciones y Visual Problem.

## **Ana Marina Gamba**

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, tiene un Máster en Estudios culturales y otro en Estudios iberoamericanos por la Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica. Actualmente se desempeña como ayudante del departamento de hispanística de dicha universidad.

Contacto: [marinagamba91@gmail.com](mailto:marinagamba91@gmail.com)

---

### **Cómo citar este artículo:**

Gamba, A. M. (2020). Nuevas estéticas del goce: Figuraciones del deseo femenino en el cine argentino contemporáneo. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30787>.

