

ARTÍCULOS



Martín Sichetti. *Vertigo*. 2016.

RÁPIDO Y FURIOSAS: CINE QUEER ARGENTINO EN MOVIMIENTO DESDE UNA PERSPECTIVA GEOGRÁFICA (2010-2020)

**FAST AND FURIOUS: ARGENTINE QUEER
CINEMA IN MOTION FROM A GEOGRAPHICAL PERSPECTIVE (2010–2020)**

Emanuel Bernieri Ponce

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero

Emanuel Bernieri Ponce es Magíster en Estudios y Políticas de Género (UNTREF), Licenciado en Geografía, con orientación en al Área Humanístico-social (UBA) y Diplomado en Educación Sexual Integral (FFyL-UBA). Sus temas de interés recaen sobre la Geografía de las Sexualidades y la Geografía Cultural, a partir del análisis en trabajos previos de las Marchas del Orgullo en pueblos y pequeñas ciudades; y la espacialidad rural en el cine queer argentino.

Contacto: emanuel.bernieri@gmail.com

ORCID: 0009-0002-2786-9235

DOI: 10.5281/zenodo.17592550

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Cine queer
Road movies
Ruralidades
Lugar
Paisaje

El interés de este trabajo se centra en tres películas producidas en la última década (2010-2020) dentro de la acepción entendida aquí para lo queer, y que comparte la categoría de road movies: Jess & James (Santiago Giralt, 2015), Las hijas del fuego (Albertina Carri, 2018) y Breve historia del planeta verde (Santiago Loza, 2019). Películas abordadas desde un enfoque geográfico que permita iluminar el lazo que une a lxs protagonistas con los lugares y paisajes específicos que habitan o transitan. Para poder pensar de modo teórico, las particularidades de esos vínculos en dichos entornos y las posibilidades que estos brindan para las vivencias libres de las sexualidades de sus personajes (o no), tanto en un espacio ficticio como real a la vez.

ABSTRACT

KEYWORDS

Queer cinema
Road movies
Ruralities
Locale
Landscape

The focus of this work is on three films produced in the last decade (2010–2020), within the sense of “queer” as understood here, and which share the category of road movies: Jess & James (Santiago Giralt, 2015), Las hijas del fuego (Albertina Carri, 2018) and Breve historia del planeta verde (Santiago Loza, 2019). These films are approached from a geographical perspective that sheds light on the bond connecting the protagonists with the specific places and landscapes they inhabit or traverse. This perspective makes it possible to theorize about the particularities of those relationships within such environments and the possibilities they offer for the free expression of the characters’ sexualities (or not), in a space that is at once fictional and real.

Introducción

La palabra emoción deriva del verbo latino emovere, compuesta por las raíces e, de 'fuera', y movere, de 'moverse', 'trasladarse'. Etimológicamente, pues, el significado de emoción está estrechamente unido al de palabras como traslado, viaje (...)
(NOGUÉ, 2010: 115 en SALVADÓ, 2015)

La saga que inicia *Rápido y furioso* (Rob Cohen, 2001) construye el imaginario de la masculinidad, en donde el desplazamiento espacial está vinculado a lo masculino, a la apropiación del espacio a partir de dos concepciones que se oponen en parte a lo queer. Lo rápido de lo urbano, en contraposición a un estilo *slow life* de lo queer en espacios alejados de la ciudad; y lo furioso, lo rudo de la masculinidad, frente a la altanería marica, lo rebelde de lo queer, pero no por eso menos furioso¹.

Me he interesado, en este trabajo en particular, por películas que desarrollan aspectos figurales de lo *queer* en escenarios por fuera de las típicas historias urbanas, metropolitanas, de ciudad.² Historias que se desarrollan en los márgenes (constitutivos), en pueblos o ciudades pequeñas, en ámbitos rurales o en la propia naturaleza silvestre. En definitiva, otros paisajes y lugares que nos transportan visualmente a través de historias que se pueden observar dentro de esos ámbitos, a priori “naturales”, sobre los que se puede levantar un velo en términos culturales y sociales. Permitiendo descubrir

¹ Este artículo es parte de la tesis defendida el 21 de mayo de 2025, bajo la dirección de Lucas Martinelli, y titulada *La naturaleza de los márgenes: Lugares rurales, paisajes afectivos y sexualidad en el cine argentino (2010-2020)* para obtener el título de la Maestría en Estudios y Políticas de Género de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). El jurado fue: Mariano López Seoane, Jorge Luis Peralta y Julia Kratje.

² No pretende este trabajo entrar en una discusión terminológica al respecto, pero sí es necesario fundamentar la elección del término queer bajo algunas premisas, las que considero válidas para el espacio y tiempo analizado. Siguiendo las palabras de Lucas Martinelli: “Este término en inglés ‘queer’ resulta útil para considerar al conjunto de identidades sexuales que producen una tensión, disidencia o fractura a los modelos de vida en común ligados a la heterosexualidad, la monogamia y la familia reproductiva” (2022: 19). Así mismo, Alberto Mira describe una cualidad que comparten las películas aquí analizadas: “queer nace con una vocación más rebelde, como una auténtica afirmación de la excentricidad” (2002: 621). O como dice Vicent Lozano Gil en su último libro *¿Qué es lo queer? 10 preguntas y respuestas*: “Es una disidencia que no quiere asimilarse al sistema, sino negarlo por completo o, como mínimo, hacer habitables sus márgenes sin que la norma la destruya” (2024: 33), (la cursiva es propia).

allí qué se oculta en cuanto a las vivencias espaciales de sus protagonistas, y en este caso, a los vínculos sexuales y/o identitarios generados en esos entornos.

El corpus elegido, en este caso de largometrajes de ficción, tiene una fundamentación además de teórica, temporal. En cuanto a lo teórico, su elección se basa en ser los casos considerados más representativos que se desean analizar en base al recorte temático y geográfico ya nombrado, una cartografía de películas queer a lo largo y ancho del país, visibilizando diversas espacialidades e identidades por fuera de las grandes ciudades y centros metropolitanos.

En cuanto al recorte temporal, atiende fundamentalmente a dos aspectos: uno vinculado a la realidad de las personas LGBTIQ+ en la Argentina en la última década, y a la producción simbólica que se realiza de dicha realidad por parte del cine contemporáneo. La década del 2010 coincide con los años vinculados a los derechos conquistados por las disidencias sexuales en la Argentina como el Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género, particularmente, hitos fundamentales en lo social y político para dichxs sujetxs; y que culmina en el 2020 con la aprobación del aborto seguro, legal y gratuito. Dichas leyes, han llevado a federalizar las discusiones en torno a las problemáticas de dichos colectivos a nivel masivo, y al interior de cada provincia argentina, en un marco propicio de inteligibilidad política para hablar sobre estas temáticas (HILER, 2010) que podría tener su correlato en este cine producido por esos años también.

Es por esto que es importante el incremento de la filmografía de temática queer argentina durante esta última década, que lleva a pensar en esa hipótesis vinculada a la conquista de derechos formales que se mencionó, y por ende, a esa producción simbólica en el cine.³ Producción que deriva en un interés a partir del reconocimiento de hecho a

³ Otra hipótesis puede estar relacionada también en parte por la federalización de las producciones independientes durante los últimos años, pero que no atañe al interés de este trabajo; o al auge del cine

través del Estado argentino, y por ende, de inteligibilidad de los cuerpos de las disidencias sexuales para ser representadas en el cine contemporáneo.⁴ Es decir, en los casos aquí seleccionados dichos sujetos pasan de ser meros personajes secundarios, a ser protagonistas de sus propias historias. Reafirmar la importancia de dicha presencia en el cine argentino actual, tanto como su corrimiento espacial, son parte esencial de los objetivos de este trabajo.

Este artículo está basado en una búsqueda personal de los protagonistas a través de diversos espacios, de un itinerario, de un camino, como se verá en las road movies analizadas. *Jess & James* (2015) de Santiago Giralta habla de un transitar, de un escape de la ciudad (a contramano) por diferentes espacios, lugares y paisajes, atravesando los campos y las rutas de la pampa argentina. Persiguiendo los protagonistas un fin o una necesidad de vivencia más libre de sus vidas, reflejándose también, una necesidad de escapar de los regímenes normativos imperantes como son la hetero, homo y metronormatividad, aunque con una mirada crítica al filme por la concepción de ruralidad que expresa.

Este trabajo será compartido por igual con otras dos películas: *Las hijas del fuego* (2018) de Albertina Carri y *Breve historial del planeta verde* (2019) de Santiago Loza. Ambas subvierten la idea de road movie (en el caso de la segunda una road trip incluso), y son sus protagonistas lesbianas y trans quienes se apropian de la carretera y de los paisajes en movimiento, rompiendo con las atribuciones de género de dichos espacios. Además, las dos bordean un viaje existencialista, personal, que hará especial el vínculo con los espacios transitados, a la vez que un viaje interior, que no deja de ser colectivo.

independiente argentino también de diferentes provincias y no sólo producido y filmado en la Ciudad de Buenos Aires, a través del apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

⁴ En una entrevista Papu Curotto director de *Esteros* (una de las películas de análisis) dice al respecto: “Creo que las leyes de matrimonio igualitario y de identidad de género pusieron en agenda temas que venían muy relegados. De a poco comenzamos a ser más visibles y sobre todo desde más jóvenes. Creo que el hecho de que ahora seamos ‘legales’ generó un ambiente propicio para que el cine LGBT de Argentina crezca.” (MORALES, 2016)

Partiendo siempre de un análisis con base conceptual geográfica, pero ligada a los estudios de género y queer, se busca responder cualitativamente a algunos de los interrogantes principales que se plantean como preguntas de investigación: ¿cómo les afecta a lxs protagonistas de las películas seleccionadas, habitar o transitar los lugares y/o paisajes vivenciados, en relación con sus sexualidades?; ¿qué procesos o tácticas espaciales se destacan entre el vínculo de lxs protagonistas, la concreción de lugares propios, y el sentirse parte del paisaje en el que están inmersos? dichas especialidades, ¿habilitan o deshabilitan otras formas de afecto e identidad para lxs protagonistas?

Es con dichas preguntas (y con sus posibles respuestas), que se pretende dar cuenta de algunos de los objetivos de esta investigación: analizar la preponderancia de lo espacial en el cine seleccionado; retratar el vínculo personal que tienen lxs protagonistas de las películas con los lugares y paisajes que habitan, y cómo estos moldean sus lazos afectivos (y viceversa); dar cuenta de esas distintas formas de apropiación espacial que se eligen para vivir; y pensar en términos generales, si se pueden proponer dichas representaciones del cine como un retrato de las vivencias de las disidencias sexuales en los distintos espacios no metropolitanos del país, pensando en las ruralidades queer actuales.

Todas preguntas y objetivos que parten de la hipótesis de que el cine argentino queer o LGBTQ+ de la última década, propone un corrimiento espacial de las representaciones de las sexualidades por fuera de las ciudades, vislumbrando así las particularidades de esos lugares y paisajes, como así también visibilizando a las disidencias sexuales que allí se despliegan. Dejando entrever a su vez una de las premisas principales de la Geografía de las Sexualidades: la sexualidad es inherentemente espacial. Por lo que depende espacialmente para su construcción, a la vez que dicha sexualidad produce y reproduce en este caso los lugares y paisajes seleccionados; y en donde lxs protagonistas

dependen social y culturalmente de esos entornos para ejercer libremente su sexualidad, ya sea en su lugar de origen o de destino.⁵

Bajo la premisa de la categoría propuesta por David Harvey de *conciencia espacial*, que en palabras de Irene Depetris Chauvin: “permite al individuo reconocer el rol del espacio en su propia biografía, relacionarse con los espacios que lo rodean y reconocer cómo las transacciones con otros individuos y organizaciones son afectadas por esos espacios” (2019, 1). Aspectos centrales para el análisis aquí propuesto entre lxs protagonistas y los lugares y paisajes que son parte de su biografía.

Para finalizar esta introducción, vale preguntarse si se puede pensar la ruralidad como una nueva estética para el cine, que deje de lado la ciudad como escenario por excelencia; y a su vez, pensar dicha estética como otro *contracine queer*. Por lo pronto, se verán en el cine seleccionado las particularidades de dramas rurales que envuelven a sus protagonistas con sus singularidades espaciales, en contraposición a dramas urbanos arquetípicos de personajes gays de clase media/alta. En definitiva, también una reapropiación de estructuras narrativas “canónicas” como las de las historias románticas heterosexuales, pero ambientadas en otros espacios que generan contrastes al salir de los típicos escenarios urbanos.

Ruralidades queer

Un trabajo pionero desde la geografía para hablar de ruralidad y sexualidad es *Queer Country: Rural lesbian and gay lives* (1995) de lxs autores David Bell y Gill Valentine. Allí se hace referencia a dos tópicos que son pertinentes para el análisis de este trabajo: el papel de las utopías rurales en el imaginario lésbico y gay; y las dificultades estructurales que se

⁵ Se entiende a las Geografías de Género y de las Sexualidades como “la exploración de la relación entre sexualidades, espacio y lugar: preguntas sobre las formas en que las sexualidades son geográficas o la cuestión de cómo se sexualizan los espacios y lugares (BROWNE et. al., 2007: 1 en BERNIERI PONCE y LARRECHE, 2019: 161, traducción propia).

pueden encontrar en dichos ámbitos. En cuanto a lo primero, lxs autores hablan de lo rural como un escenario idílico para el amor y el sexo, lo que nos hace volver a la figura inicial del paraíso, imaginado, percibido, figura de la que el cine se ha apropiado en buena medida. Pero en la realidad, y de lo que el cine se hace eco en menor medida, ambas concepciones entran en juego: lo imaginado y lo percibido por un lado, y lo vivido por el otro, en cuanto a las dificultades que habría para una vida queer en esos ámbitos, en cuanto a la visibilidad y la aceptación, pero también en cuanto a lo estructural para una vida vivible más allá del género u orientación. Como dicen lxs autores, se puede pasar de “lo rural idílico y utópico a disfuncional y opresivo” (Ibid, 120, *traducción propia*). En relación a esto, Pazos y Miranda Suárez (2022) hablan de “desromantizar” las ideas estáticas, pero sobre todo idílicas, de las espacialidades rurales.

Dos de las teorizaciones más útiles para pensar las vidas queer en espacios rurales, son los conceptos de *metronormatividad* y *sexilio*, que en las últimas décadas han sido utilizados para explicar las migraciones por motivos de identidad u orientación sexual, desde el lugar de origen a otro más grande. El antropólogo Ignacio Elpidio Domínguez Ruiz en su libro *Tú a Soria, yo a Barcelona o cómo cambian las vidas queer en función de dónde vivamos* (2023), piensa que debe haber en juego algo más allá de la densidad o el tamaño de las ciudades, a la hora de decidir migrar por parte de las disidencias sexuales. Puntualmente, habla de las expectativas que se tiene de las grandes ciudades, pero sobre todo de vivir una nueva vida, o al menos distinta. Expectativas que se forman a partir de la metronormatividad, a lo que podría agregarse el concepto de urbanonormatividad que “asume acríticamente los intereses y los valores de los espacios urbanos como espacios dominantes y superiores respecto a los espacios rurales” (Ibid,143).

Domínguez Ruiz resume de forma sencilla la metronormatividad “en la expectativa de que las vidas queer son más vivibles en grandes ciudades” (Ibid, 58), basado claro, en el concepto de metronormatividad acuñado por Jack Halberstam (2005). Con el sexilio, puede darse una acepción similar, guiando la decisión de migrar por una

serie de expectativas (y deseos) de una vida mejor, de una vida más vivible. Más allá de la decisión individual, la misma se va moldeando colectivamente, percibiendo, imaginando a las ciudades más cosmopolitas, como el sitio ideal para el colectivo LGBTIQ+.

Por eso, es interesante, la acepción de sexilio que propone Yolanda Martínez-San Miguel (2011), y que Domínguez Ruiz retoma como liberadora y emocionante, en una idea de sexilio en donde se concilian los espacios, y en donde entra en juego la “agencia individual y colectiva para encontrar y hacer espacios vivibles dentro de las condiciones que nos limitan” (2023: 25). Esto último toma relevancia en las películas que aquí se analizan, y hace pensar que hay otras opciones para las ruralidades queer que quieren quedarse en su lugar de origen; pero a la vez, es entendible la trayectoria del que desea migrar, sea por el motivo que sea.

Los relatos cinematográficos aquí propuestos se basan en la búsqueda de una construcción, por parte de los protagonistas, de un lugar propio. Toma relevancia entonces la necesidad de crear nuevos espacios y paisajes convertidos en lugares, en donde las personas puedan sentirse identificadas, representadas y, a la vez, dejando una huella espacial, ya que “los sujetos construimos los espacios en la misma medida en que somos contruidos por ellos” (BETSKY, 1997: 7 en PERALTA, 2017: 9). Paisajes objetos de representación social, que impacten en la calidad de vida y de bienestar colectivo en donde “la gente pueda seguir identificándose y dialogando con los paisajes que le rodean” (NOGUÉ, 2014: 162), sin la necesidad de huir o escapar de ellos. En definitiva, construir otros lugares y paisajes, como mecanismo para hacer frente a la metronormatividad y el sexilio.

El análisis de la ruralidad queer continúa con los conceptos de lugar y paisaje como vectores principales, entendiendo a estos en un vínculo indisoluble con las emociones, sentimientos, percepciones de las personas: “interactuamos emocionalmente y de manera continua con los lugares, a los que imbuimos de significados que retornan a nosotros a través de las emociones que nos despiertan. La memoria individual y colectiva,

así como la imaginación, más que temporales, son espaciales” (NOGUÉ, SAN EUGENIO, 2011: 141). Así es que se entiende aquí al lugar “como centro de significados, condición de la propia experiencia, contexto para nuestras acciones y fuente de la identidad” (NOGUÉ, 2015: 142).

Lo emocional a la hora de pensar en el lugar, se vincula también con la memoria que se tenga de este, ya que “la vinculación lugar-memoria es la habilidad de hacer que el lugar reviva en el presente el pasado” (CRESSWELL, 2008: 86 en RAMÍREZ VELÁZQUEZ, 2015: 163). Pasado que vuelve una y otra vez en varixs de lxs protagonistas, cuando vuelven físicamente a un determinado lugar o se encuentran con algún hecho que lxs remonta en el tiempo. Así, en las películas analizadas, los lugares permiten hacer memoria a la vez que generan efectos y temores en el presente y futuro.

El paisaje en términos visuales es una forma de ver, de atravesarlo con la mirada, de construirlo, reconociendo los preconceptos y prejuicios disponibles a la hora de verlo y analizarlo. En lo que aquí atañe, al paisaje como escenario de una película, pero también como un lugar, con toda la carga significativa que le proporcionan los personajes: “los paisajes están llenos de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de los seres humanos (NOGUÉ, 2015: 12).”

Experiencia que realizan constantemente a través de sus actos, pero sobre todo a través de un cuerpo inmerso en el paisaje, o incluso tomando “al cuerpo como paisaje en sí mismo, en la medida en que éste también constituye un espacio y da lugar a la interpretación” (DÍAZ CRUZ, 2013: s/n). Es así que el cuerpo en las artes pasa a ser un espaciopreciado a la hora de pensar en nuevas formas de subjetividad. Como lo es en la literatura en general, y en la poesía en particular, el cuerpo como espacio, territorio e incluso paisajes, puede constituirse en nuevas claves de interpretación en el cine y en la geografía. Como planteaba la geógrafa Linda McDowell a principios del siglo XXI: “son los cuerpos los que imprimen al espacio su carácter sexual.” (2000: 101). Un espacio que se verá no es ni neutro ni asexuado (básicamente heterocisnormativo), y si aparenta

neutralidad e indiferencia, es porque hubo un otrx que se desplegó antes, y que en palabras de Henry Lefebvre “ya ha sido ocupado y usado” (1976: 31).

A contramano

Se comienza este viaje, a través de algunas road movies queer que transitan por paisajes en movimiento y en los que se viaja junto a sus personajes, haciendo un itinerario personal y/o colectivo, atravesando distintos mojones espaciales. Justamente Silvina Fabri (2018) habla de itinerario y de mojones espaciales en las marchas y espacios de la memoria, entendiendo a los mojones no sólo como sitios o monumentos físicos, sino también como marcas en el espacio. Respecto al concepto de itinerario, este “incorpora las propiedades de los caminos, se conforma como una ruta en la que se describen los lugares por los que se pasa, son parte de un plano o mapa que conforma una ruta de partida y de llegada” (COROMINAS; 1973 en FABRI, 2018: 9). Sobre los itinerarios y marcas espaciales de las películas analizadas, junto a las emociones que despierta en sus protagonistas, trata este artículo.

En *Jess & James* (2015) de Santiago Giralt,⁶ se propone al mejor estilo road movie, un viaje en auto entre dos chicos que se conocen en una aplicación, y deciden escapar de sus vidas, sin saber bien a donde.⁷ Ya en el prólogo de la película (que está dividida en capítulos) Jessy, o Jerónimo (Martín Karich se pregunta: “¿Es esto un viaje o un sueño?”. Él escapa de su novia Mimí que le da la noticia que está embarazada. En un momento dice: “Aceptar la propuesta de Mimí y su padre, era resignarme a no ser nunca yo mismo”. Poniéndose en juego no sólo la heteronormatividad, sino también la heterosexualidad obligatoria. Por su parte, James (Nicolás Romeo) quiere escapar de su madre posesiva, a

⁶ Entre sus películas más reconocidas se encuentran *Primavera* (2016) y *Norma* (2023); junto a la secuela *Upa!* (2007, 2015, 2021) codirigidas con Tamae Garateguy y Camila Toker.

⁷ Algo similar se da en el cortometraje *Soy tan feliz* (2011) de Vladimir Durán, y la necesidad de escapar de la ciudad del protagonista hacia las afueras por la ruta.

quien culpa por la ida de su padre. Todo en un tono de comedia, bizarro, kitsch por momentos, al estilo Giralt, pero donde lo más importante para el análisis y la crítica, será la significancia de ese viaje en los términos de la metronormatividad; y poder pensar la “huida” a contramano, de la ciudad al campo, si tiene verdaderamente sentido para ellos.

En lo visual, el director juega constantemente con los estereotipos masculinos. Ambos tienen un look de cowboys, como salidos de un western, algo de lo que la película busca replicar, pero en vez del desierto estadounidense, filmada por los paisajes y rutas de la llanura bonaerense.⁸ Incluso se da una escena donde los protagonistas se ponen a deambular por el campo y se paran frente a un rebaño de vacas, sin saber muy bien qué hacer, mostrando desde el inicio el contraste entre lo rural, y la vida citadina que llevan, destacando lo gay, lo marica en sus jeans ajustados, camisas coloridas o torsos desnudos (Ver Figura 1).



⁸ El vínculo entre el western y lo masculino en el cine será analizado en el próximo apartado del artículo, dedicado a *Las hijas del fuego*.

Figura 1: Fotograma de *Jess & James* (2015)

El capítulo uno “El encuentro” reproduce, valga la redundancia, el encuentro entre los protagonistas; y la propuesta de James a Jessy de hacer el viaje juntos. El capítulo dos “On the road”, recrea cómo atraviesan la provincia de Buenos Aires en el auto que James le robó a su madre. Ya en el capítulo tres “Tomas”, se sumará al relato dicho personaje. En una de esas paradas conocen a Tomás (Federico Fontán) que vive en un pueblo cercano y lo invitan a sumarse al viaje. En una de las conversaciones con él, Jessy le dice: “No te podes quedar acá. Este lugar es la muerte, es un cementerio, no hay nada.” A lo que James agrega: “Si te venís con nosotros la vas a pasar bien”. Y se amplía luego en la conversación sobre el pueblo:

- Tomás: Sí, nací acá.
- James: Qué embole.
- Tomás: Sí, no hay mucho para hacer, pero te las ingenias.
- Jessy: ¿Y no te dan ganas de irte?
- Tomás: Por momentos me dan ganas. Pero no podría dejar a mi papá solo. (...)
- Jessy: También tenés que pensar en vos, en lo que te hace falta.⁹

Transcurre entonces el capítulo cuatro “El fin del mundo”, donde los tres empiezan a relacionarse y sus cuerpos a entrelazarse, en unas bellas escenas bailando tango en la orilla de una laguna, o teniendo sexo entre los pastizales al atardecer (Ver Figura 2). Jessy en un momento dice: “Quisiera quedarme acá por siempre con ellos en

⁹ Luego se producirá justamente otra conversación relacionada entre Tomas y el padre:

- Padre: ¿Qué vas a hacer?
- Tomás: ¿A qué te referís?
- Padre: ¿Vos pensás seguir viviendo acá, en este pueblo, o no?
- Tomás: Sí, sí, claro.
- Padre: Bien, porque para eso tenés que mantener ciertas formas, sabelo. Sé un poquito discreto. Me parece que por tu bien, y por el mío también.
- Tomás: Sí, ya sé.
- Padre: Bien. ¿Te queda claro? Andá.

el fin del mundo. Para siempre”.¹⁰ Más allá del contraste visual que generan dichas imágenes, pocas son las referencias a lo natural y los espacios que les rodean en el viaje, y en donde queda la impresión de que el paisaje está utilizada como mero artificio, escenario, donde no hay un vínculo sentido entre el paisaje y los protagonistas. Todo el tiempo parecen ser turistas que por primera vez salen de la ciudad. Ya lo dice también Gámir Orueta rotundamente sobre la visión predominante del campo en el cine: “el campo hace únicamente las funciones de escenario para trasladar los problemas y las vivencias de los ‘urbanitas’” (2016: s/n). Algo que se resume muy bien en el artículo “*Nostalgia is a Weapon*”. *Utopías Metropolitanas y Ruralidad Hiperreal*:

Se trata de lo que podríamos llamar la nostalgia arquetípica, esto es, la que sienten personas que nunca han vivido en un pueblo y que, en muchas ocasiones, no tienen más referencias de los pueblos y parajes y de la vida en ellos que los que los tropos de la hiperrealidad rural movilizan en dispositivos literarios, cinematográficos, periodísticos o fotográficos (FACCIO y NOEL, 2019: 121).

Aspectos que hacen caer a la película indirectamente en cierta *urbanonormatividad*, donde se construye un relato desde la ciudad sobre la experiencia de las ruralidades queer, que los protagonistas traen consigo. Una idea fija, homogénea sobre esa vivencia, como si lo rural también fuera algo estático. Sin tener en cuenta la cantidad de variables que se han visto que se ponen en juego en lo social y cultural, como así también en lo racial y la cuestión de clase cuando se habla de espacios, género y sexualidad. Siguiendo así con una construcción sobre lo que es lo moderno y lo que no, en una idea lineal del progreso. Como dice Badenes (2007) lo urbano puede considerarse también como una actitud que nos alcanza y envuelve. Algo que se vé muy claro de forma visual en la primera escena de la película de Santiago Loza que se analizará en el último apartado.

¹⁰ Frase que recuerda a uno de los pasajes de la película *Disco limbo* (2016) de Fredo Landaveri y Mariano Toledo, donde la misma inicia con una voz en off que dice: “Existe un lugar en lo alto de la montaña donde se hace la mejor fiesta del mundo (...) Es una fiesta que nunca termina (...) Nadie sabe bien cómo llegar, pero dicen que si logras encontrarla, te querés quedar ahí para siempre”. Lo eterno, el paraíso, está muy presente en la cinematografía queer analizada.



Figura 3: Fotograma de *Jess & James* (2015)

La primera vez que lo esperan a Tomás, él no va, y Jessy dice: “Creí que vendría con nosotros. Tal vez no tiene nada de lo qué huir.” A diferencia de la película de Albertina Carri que se analizará a continuación, donde las protagonistas se suman al viaje sin saber su destino, parece que aquí hubiera una obligación de unirse escapando de algo, sin darle mucha opción a Tomas, en este caso, de poder quedarse si ese es su deseo. Como dice Domínguez Ruiz (2023) también hay exilio del otro tipo, en aquellos que se quedan o que se fueron y vuelven. Hay transformaciones de espacios sociales y vitales, hay agencia queer ya sea en el lugar de origen o de destino. En sus propias palabras: “ir más allá de pensar en la opresión y el conservadurismo y fijarnos cómo personas de carne y hueso crean o hacen vidas vivibles para satisfacer sus necesidades (...) para crear comunidad donde no hay concentración residencial o densidad” (Ib: 71).

El capítulo cinco “A mitad de camino” muestra cómo siguen viajando los protagonistas solos, junto a algunas reflexiones de Jessy: “Como sobrevivientes de un

naufragio. Es hermoso dejarse ir. Nunca dejé ir el terror al momento que el viaje se terminaría”. Están cerca de la ciudad donde vive el hermano de éste, que hace muchos años no lo ve. Quizás la escena más significativa de este capítulo, transcurre cuando son echados del café de una estación de servicio por ser gays, donde el dueño los trata de señoritas (una escena que se repite en las próximas dos películas analizadas, pero cambiando el escenario por un bar de pueblo). El capítulo seis denominado “Fantasmas” revuela además de literal, en la mansión que los hospeda una misteriosa mujer, y en donde aparecerán los propios fantasmas de Jessy durante su infancia. Recuerda a su mamá, tiene algunos flashbacks de chico. Recuerdos a los que indirectamente está yendo en su propio viaje. Un viaje que por sobre todas las cosas para él, es un movimiento interior.

Los capítulos finales nos hablan de los aspectos relacionados a los vínculos familiares. En el capítulo siete “No se puede huir”, Jessy dice: “James estaba decidido a acompañarme hasta el final, y luego debía volver a casa”, como a sabiendas que el viaje de James tenía un retorno asegurado. Un principio y un fin, en definitiva, otro movimiento interior. Sólo faltaba saber cómo terminaría su viaje. El capítulo ocho “Familia” nos da la respuesta. Jessy dice: “El viaje me devolvía al origen. Al círculo. A casa”, donde el hermano le pide perdón por abandonarlo de chico. Finalmente, en el epílogo, se les suma Tomás al viaje, subiendo al auto frente a la iglesia del pueblo, con las campanadas sonando de fondo (Ver figura 4). Pero no se sabe muy bien si se suma para seguir el viaje sin rumbo, para huir, o para ir a la ciudad. Entonces vale la pregunta sobre con qué objetivo los protagonistas emprenden el viaje inicial: ¿qué idealizaban o imaginaban que se iban a encontrar? Aspectos sobre lo que poco se verbaliza en la película lamentablemente. Pero en contraposición, vale destacar por último, que sus protagonistas confirman algo que se ve en la mayoría de las películas de estos años: sus personajes son cada vez más jóvenes y más visibles en términos de sexualidad.



Figura 4: Fotograma de *Jess & James* (2015)

La patagonia ardiente

Otro viaje a contramano, es el de las siete protagonistas que viajan en combi en *Las hijas del fuego* (2018) de Albertina Carri, toda una road movie porno-lesbo-feminista, y en donde “la sexualidad recorre los distintos campos, como lo hace el amor” (SMIRAGLIA, 2015: 4). Ya que, invirtiendo la cita inicial de la tesis, todo paisaje también tiene un amor aquí. Y al igual que pregunta uno de los protagonistas de *Jess & James*, una de las chicas que se suma al viaje, pregunta: “¿hay recorrido armado o nos dejamos llevar?”. Como dice Mullaly (2022), y a diferencia de la película de Giralt, aquí nadie huye, nadie sufre, no hay líder ni destino ni fin. No hay paraíso al que llegar tampoco.

Claramente las historias lésbicas todavía no abundan en este tipo de cine rural argentino, alejado de los centros tanto espaciales como teóricos. Sí se encuentra en un cine urbano de ficción películas de temática lésbica y/o de protagonistas o personajes de lesbianas, con una clara distinción de clase: historias de mujeres de clase media alta, que

difiere mucho de aquellas historias de jóvenes lesbianas más populares si se me permite el término, que se corren de los centros. Con algo de eso vienen a romper las películas de Clarisa Navas *Hoy partido a las tres* (2017) y *Las mil y una* (2020), esta última transcurriendo en los “márgenes” de la propia capital de Corrientes; *El color de un invierno* (2016) de Cecilia Valenzuela Gioia que transcurre en la provincia de Salta;¹¹ o *Emilia* (2020) de César Sodero filmada en la Patagonia.¹²

Pero en este artículo se habla de road movies, y en este caso se vuelve a la Patagonia también. Ya de por sí el viaje empieza desde el sur, de la periferia y sin destino final como se dijo (Ver figura 5). Puntualmente desde Tierra del Fuego (o la tierra del fuego, que podría ser lo mismo en este caso), y que pasará por algunas localidades patagónicas, hasta terminar en Puerto Madryn, en la casa de la madre de una de las protagonistas de esta travesía por la ruta, en un paisaje en constante movimiento. De eso trata el viaje emprendido desde “el culo del mundo”, como lo expresa una de ellas al inicio de la película. O como dice Finkel en su crítica: “la película es el camino”, y amplía: “lo significativo está en el viaje y los vínculos” (2020: s/n), ya que ninguno de los objetivos iniciales del viaje pareciera cumplirse.

¹¹ Otra película inédita que transcurre en Salta, es *El maestro* (2020) de Cristina Tamagnini y Julián Dabien, sobre un apasionado maestro de pueblo gay, juzgado por su comportamiento, siendo ambas películas de las pocas del noroeste argentino protagonizadas por sujetos queer.

¹² Respecto a esta, trata sobre la vuelta al pueblo patagónico de Emilia, luego de una ruptura amorosa con su novia en Buenos Aires, la propia sinopsis de la película adelanta: “Poco a poco, Emilia irá reencontrándose con la gente del pueblo, con los afectos del pasado, pero también con las sensaciones que la hicieron emigrar. El pueblo, que a Emilia siempre le pareció un lugar estático y previsible, se transformará en el espacio que le dará una nueva posibilidad de redefinir el sentido de su vida.”



Figura 5: Fotograma de *Las hijas del fuego* (2018)

Al inicio, la voz narradora de la película, y alter ego de Carri, dice: “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”.¹³ Y continúa: “El problema muñeca es la representación de los cuerpos, el problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorio y paisaje frente a la cámara.” Violeta (Violeta Valiente), una de las protagonistas pretende filmar una película porno durante el recorrido, y va pensando en el guión mientras están en la camioneta: “Escena 1: Carmen camina por las inmediaciones de un lago, el lago se muestra brillante, la superficie es como un cuerpo inmaculado, la cámara se eleva y la tierra se torna un cuerpo resistente. *El paisaje se devela erótico, sexual, salvaje y tierno. El paisaje se vuelve un animal herido según los ojos*

¹³ En otra pequeña coincidencia, se considera como una de las primeras películas con una historia y escenas lésbicas a *Fuego* (1971) de Armando Bó, protagonizada por la diva Isabel “Coca” Sarli y filmada también en la Patagonia. Un pequeño homenaje por qué no, a una de las primeras divas camp del cine argentino, y una muestra de naturaleza y sexo presente en el cine de Sarli.

que lo devoran” (la cursiva es propia). Al fin y al cabo, son los cuerpos los que le imprimen al espacio su carácter sexual, cual mimesis con la naturaleza. Como dice Bru: "Cuerpo para ser mostrado, mirado, hecho espectáculo; reducido a aquello 'visible' y entendido sólo como instrumento de poder/dominio/seducción (...); el cuerpo, en sí, deviene pornográfico" (2007: 69-70).

Cuerpos filmados como si fueran paisajes, en donde la cámara se desliza por su piel pero de forma fragmentada, no convencional, como por partes, en lo que Mullaly (2022) denomina una desterritorialización de los cuerpos, dando lugar a la interpretación y subjetividad de los mismos. Hay una correspondencia de los cuerpos con la naturaleza, una cartografía visual de ambos. Iván Zgaib (2022) habla de este viaje como si fuera el de un caminante que hace un recorrido sensible y habita momentáneamente el espacio. Pero a la vez que lo habitan, en términos de Preciado (2011) se van creando espacios contra sexuales, ya que los límites entre lo privado y lo público se corren constantemente en la película, en los escenarios en donde deciden tener sexo (Ver Figura 6). Hay un desplazamiento del libre deseo por el territorio, considerando el cuerpo el primer territorio de cada uno por recorrer.

En otro pasaje la voz en off dice: “Si una película siempre es un viaje, ¿quién puede escribir mientras viaja?”. Pero ellas van escribiendo su propia historia, van haciendo su propia cartografía sin rumbo. ¿Acaso la sexualidad no es parte fundamental de cualquier vínculo que establecemos con otros/s?¹⁴ A ese relacionamiento de los cuerpos, le falta el vínculo con el lugar, ya que el paisaje no es más que la vinculación del cuerpo con el lugar, es como un texto que se va escribiendo para ser leído, o en este caso visto.

¹⁴ Ya lo dice también una crítica sobre otra película ícono lésbico como la francesa *La vida de Adele* (2013): “Nuestra forma de tocarnos, besarnos, mirarnos, desearnos, ¿no cuenta a veces —aunque no siempre— mucho más sobre nuestra forma de relacionarnos, sobre el momento que estamos transitando con una pareja, amante, que lo que ponemos en palabras?” (SMIRAGLIA, 2015: 3).

“Sobre el territorio del amor: la odisea se despliega como la cartografía de un nuevo continente. Hay que aprenderlo todo. Incluso inventar nuevos aparatos para la mensura, encontrar nuevos verbos para nombrar los descubrimientos” dice la voz en off en un momento dado. Así, las protagonistas se van (re)apropiando de todo lo que encuentran en el viaje, del territorio que están transitando, ya apropiado por un varón cis heterosexual. Como dice Nogué: “puede incluso que el sentido de lugar no emane sólo de relaciones prolongadas y estables con un emplazamiento físico, sino que quizá pueda adquirirse también a través de experiencias móviles, transitorias e incluso efímeras” (2015: 143).



Figura 6: Fotograma de *Las hijas del fuego* (2018)

La película en su totalidad, funciona como un contraejemplo a lo que se denomina *genderscapes*: “paisajes con atribuciones de género que son incluidos en el lenguaje cinematográfico como espacios subliminales donde se desarrolla la trama y donde estas

atribuciones de género son incorporadas sin ninguna consideración crítica” (LUNA y CERAROS, 2015: 82). En este caso la atribución de género es hacia las mujeres, tanto en su rol como en su concepción de género estereotipado: “la mujer en esencia es la antítesis de lo salvaje, es el no-paisaje: representa el hogar, los espacios cerrados y protegidos; además de la personificación de la esfera reproductiva, del cuidado de los hijos y de la preservación de la tradición” (id). *Las hijas...* demuestran otro vínculo posible de las mujeres con el paisaje, y a diferencia, por ejemplo, de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991) como metáfora de un paisaje que devora a las mujeres que contravienen la norma, ellas se lo devoran todo al pasar.

Justamente la película subvierte no sólo la lógica del western, sino también de la road movie. Entendiendo a éste como género exclusivamente masculino, donde se reafirma que la carretera como espacio público, pertenece a los varones.¹⁵ Y no sólo de las mujeres, sino también de sujetos queer como se vió en *Jess & James* y se verá a continuación. En los tres casos, hay una exacerbación del artificio, con un sólo objetivo: tomar otro espacio, que en teoría es ajeno, pero habitándolo de otro modo.

Hay una escena que rememora al reconocido cortometraje de Lucrecia Martel, *Rey Muerto* (1995), donde la protagonista se libera de la violencia machista de su marido, yéndose del pueblo, y en donde la violencia femicida se vincula con la violencia social y política. En un momento del viaje paran en un pueblo llamado justamente Rey muerto, a ayudar a una amiga (Erica Rivas) que está sufriendo violencia de parte de su marido. Y lo hacen sin ningún tipo de violencia. Sino que en este caso al revés de lo que ocurre en el corto de Martel, compran un billete de tren para que el que se vaya sea él y no ella. Cada parada es un gesto de sororidad. Van haciendo comunidad donde no la hay. Una comunidad nómada de mujeres lesbianas, trans y hetero.

¹⁵ Vale resaltar aquí también, *Sin techo ni ley* (1985) de Agnès Varda, quien quizás haga la primera apropiación en el cine de la lógica de la ruta, de la carretera, desde una subjetividad femenina.

La película termina con una gran orgia en una casa quinta, con una escena final de masturbación y el orgasmo de una de las protagonistas, aislada del resto. El goce de las mujeres será como ellas quieran: acompañadas o solas. Porque como se preguntaba la voz en off: “¿Cuál sería el límite? ¿La culminación del goce?”. A diferencia de la geografía, en temas de deseo, los límites son difusos.

Itinerario (trans)fronterizo

Termina esta selección con una road trip: el viaje de Tania (Romina Escobar), la protagonista trans de *Breve historia del planeta verde* (2019) de Santiago Loza,¹⁶ que vuelve sobre sus propias marcas, sus propios mojones espaciales, que reflejan el espacio vivido en el pasado.¹⁷ Y no lo hace sola, la acompañan Pedro (Luis Sodá) y Daniela (Paula Grinszpan), e incluso una criatura desconocida, fantástica, en un itinerario entre sitios conocidos y desconocidos, pero con un punto de llegada claro para Tania desde el inicio. En sus propias palabras: “un viaje muy largo, eterno”.

Al igual que *Jess & James*, este es un viaje que se inicia en la ciudad, pero a diferencia de ésta, el viaje es en parte hacia lugares ya conocidos, exceptuando el bosque que atravesarán.¹⁸ El resto son lugares y marcas a los que se vuelve que ya han sido vividos por los tres protagonistas. En cambio, dentro del bosque que atraviesan se encontrarán

¹⁶ Premio Teddy a la mejor película de temática LGBT en el Festival de Cine de Berlín 2019.

¹⁷ Es una de las pocas películas protagonizadas por personas trans que se aleja de las ciudades. Apenas se encuentran un par de películas que cumplen con estas dos variables: *La pasión de Verónica Videla* (2014) de Cristián Darío Pellegrini, que cuenta la historia de una mujer trans en un pequeño pueblo de Mendoza; *One shot* (2017) de Sergio Mazza, que relata una historia similar pero en un pequeño pueblo de Entre Ríos; y *Bajo mi piel morena* (2019) del ya mencionado José Celestino Campusano, sobre la vida diaria de tres mujeres trans en los márgenes de la Ciudad de Buenos Aires, espacio predilecto del director.

¹⁸ Vale la pena destacar, aunque se salga de la década analizada, la última película de Nicolás Herzog *Elda y los monstruos* (2023), en donde se da una breve coincidencia. La protagonista inicia en una parte de la película una “peregrinación” atravesando los campos y la vegetación entrerriana (la película fue filmada en Concordia) junto a sus amigxs, para encontrar respuestas sobre su identidad buscando el altar de una mujer trans que fue asesinada y convertida en una suerte de santa popular por el pueblo. Casi un homenaje al final de nuestra Santa Tania.

con nuevos sitios por descubrir, “perdidos” en cierta forma, guiados por Tania. Porque como dice Nogué “si nos dejamos guiar por las emociones, quizá evitaremos perdernos en este transitar” (2015: 146). Es que hay algo emocional, personal en ella, quien reactiva su memoria, que hace que nunca se pierdan. Incluso Daniela ve criaturas que la guían por el camino (Ver figura 7), por lo que siempre terminan llegando a un sitio que los cobija dentro de ese bosque que pareciera no tener fin.

En la concepción y uso que se hace justamente del bosque en el cine, Gámir Orueta le atribuye características comunes atribuidas también al uso de las montañas: lugar al que huir o como refugio; o “sobrepasar[lo] para llegar a su destino” (2016: 210), algo de lo que muestra la película, en esa concepción dual del bosque, por momentos amenazante pero también como refugio.¹⁹ Pero lo más interesante aquí, es que el cine siempre ha asociado al bosque también como “morada de individuos imaginarios, espíritus, lugar donde ocurren hechos sobrenaturales” (id).²⁰ Como en un espacio de trascendencia más allá del realismo. Simon O’Sullivan habla justamente de una alteración en el registro espacio temporal de la cotidianeidad, cuando analiza la dimensión afectiva en el arte. En palabras textuales habla de “un portal, un punto de acceso a otro mundo” (2001:28 en ZGAIB, 2022: 76). El final de la película lo confirma.

¹⁹ En cuanto a las montañas, otra road trip queer que se relaciona con dicho espacio, es la ya mencionada *Disco limbo* (2016). Otro paraíso queer que se esconde, en este caso, tras la montaña, y donde el protagonista David (Guido Botto Fiora), envuelto en el amor por Lucio (Lucas Escariz) le dice textualmente “llévame al lugar donde quiero estar”, mientras va buscándolo y pensando en él subiendo cerros y montañas para llegar a la mejor fiesta del mundo como se anuncia al inicio de la película.

²⁰ Siguiendo con el elemento fantástico del bosque, se ha estrenado recientemente también la película *Alamaula* (2023) de Juan Sebastián Torales, sobre un adolescente que sufre homofobia, y se escapa a una casa rural en medio de un bosque encantado, con lo cual el bosque, pareciera seguir siendo una buena morada para sujetxs queer.



Figura 7: Fotograma de *Breve historia del planeta verde* (2019)

Volviendo al inicio, el itinerario comienza en la Ciudad de Buenos Aires donde viven lxs protagonistas, y de la que un plano general del balcón de Pedro, muestra que se sienten atrapadxs en medio de la ciudad rodeada de edificios. Pero como dice Javier Mattio en su crítica: “alternan la explotadora urbe por la peregrinación al pueblo” (2019: s/n). La muerte de la abuela de Tania lxs llevará al primer mojón espacial, la casa de la difunta donde se crió, junto a Pedro y Daniela también. El mismo hogar que todavía cobija la casa de muñecas con la que jugaba, “la mansión de las muñecas sobrevivió” dice Tania. Mansión que era en sus propias palabras “un paraíso”, “un refugio”. Otro paraíso que aparece, pequeño en este caso, pero cargado de sentido como cualquier otro. Resulta interesante pensar en una casa dentro del propio hogar, cumpliendo con esa concepción dual de la casa vista al inicio, como espacio opresor o como refugio. Eso mismo que Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1965) llama refugio, es lo que Tania considera su paraíso. Lo imaginado, lo creado, es el paraíso para ella. Ni el afuera, ni la casa más

grande. Al igual que el protagonista de *Marihyn*, hay espacios de seguridad donde estar a salvo de la violencia, o donde simplemente encontrarse. Difícil tarea que parece confirmar Gemma Ríos (2022) autora trans del conurbano oeste devenida cordobesa cuando se pregunta dónde estar a salvo si mi cuerpo es una amenaza.

Una vez partan de la casa, lxs protagonistas entrarán y saldrán del bosque continuamente, siendo este el principal mojón que atravesarán, en un trayecto que busca llevar a la criatura que cuidaba su abuela (el otro elemento fantástico), al lugar dónde lo había encontrado, y que Tania parece saber llegar, y ante cada obstáculo que les presenta el bosque ella responde: “Yo tengo que seguir con mi viaje”. La siguiente parada por la que pasan es el prostíbulo del pueblo donde trabajaba Tania, y al que también rememora casi al final de la película vislumbrando lo que podía haber sido su propia muerte de haber seguido trabajando allí. Esas marcas que dejó dicho espacio persiguen a Tania aunque haya podido realizar otra vida, aunque haya podido escapar a la gran ciudad. Pero en este caso es necesario volver, de despedida, y buscar, en este caso como excusa, hielos para la criatura que parece estar muriendo.

El otro sitio al que vuelven es un típico bar de pueblo, en donde Pedro no duda en ponerse a bailar en el centro, ante la mirada prejuiciosa de los asistentes, incluso ante el empujón de uno de ellos, a quien terminan reconociendo del pasado, y les pedirá perdón por todo lo que sufrieron en su adolescencia. “No es forma de bailar en este lugar” es lo que le dice a Pedro en un primer momento. A lo que Pedro contesta: “Quería bailar nada más, no molestar”. Un lugar donde la cisheteronorma poco se ha resentido, y en el que no permiten ningún resquebrajamiento de la masculinidad, ninguna fuga mariconesca todavía. Al igual que la escena en la estación de servicio en *Jess & James* donde echan a los protagonistas, o la escena en otro bar de la patagonia en *Las hijas...* donde las protagonistas terminan dándole una golpiza a los hombres que miraban enfurecidos y con recelo el cariño que se daban un par de ellas. Como leía al momento de su estreno,

aparecen tan reversibles los desencuentros humanos como humanos los encuentros extraterrestres.

Otra marca en el espacio que atraviesan son las ruinas de una casa abandonada. Las ruinas se hacen presentes nuevamente, en este caso no como sitio de placer, sino de resguardo. Casa que por la noche será testigo cual película de Frankenstein de un despliegue de hombres y mujeres con antorchas de fuego, al que lxs protagonistas ahuyentan recitando el famoso poema de Almafuerte *¡Piu avanti!*, sentenciando entre Daniela y Pedro: “Se fueron”, “para siempre”. Todo envuelto en espacios entre reales y ya ni siquiera imaginados, sino soñados. Allí es donde Tania por la noche tiene las visiones de su propia vida y muerte en el prostíbulo que se nombraba anteriormente, y donde le dice a Pedro: “Yo no quiero que me olviden”.²¹

Finalmente, llegan al último mojón: el sitio donde la abuela encontró a la criatura. Esta volvió a su lugar, y Tania parece haber encontrado el suyo (Ver Figura 8). “No te vayas” dice Daniela; “Dejala ir” sentencia Pedro. En otro paralelismo, y si bien en otro sentido, la Tonia de Joao Rodríguez dice antes de morir: “Ser travesti ha terminado para mí”. Cada una a su forma decide ponerle fin a su vida terrenal al menos. Será por eso que *Breve historia...*, subvierte también el formato de road movie, ya que se trata más bien de un viaje existencialista por parte de la protagonista, como forma de reencontrarse con unx mismx, en donde hay un inicio y un fin, como en todo itinerario, aunque no lo sepamos hasta el final.

²¹ En varios aspectos de la película puede trazarse un paralelismo con la portuguesa *Morir como un hombre* (2009) de Joao Pedro Rodríguez, que ampliaré luego en el texto. Pero hay un pequeño detalle que comparten las protagonistas (además del nombre similar). Es que Tonia, la protagonista de *Morir...* en su trayecto por el bosque donde vive, se encuentra con unas flores llamadas “nomeolvides” (técnicamente *Myosotis*), y las lleva consigo para plantarlas en el jardín de su casa, a sabiendas de su repentina muerte. Sin dudas, será difícil olvidarlas a las dos tanto para los personajes de las películas como para los espectadores.



Figura 8: Fotograma de *Breve historia del planeta verde* (2019)

Palabras finales

Con el análisis de estas tres películas, se ha buscado demostrar cómo se puede romper una narrativa espacial clásica, que es la huida del campo a la ciudad. Quizás *Jess & James* lo haga de forma un poco estereotipada, reafirmando quizás parte de lo que se quiere criticar, pero sin dudas entra en este recorrido a contramano que se ha querido plantear con estas road movies queer. Ya que es válida también la demostración, al fin y al cabo, de que es posible y deseable habitar esos otros espacios alejados de la ciudad. Incluso volviendo a esos espacios ya habitados como los protagonistas de *Breve historia del Planeta verde*. Dichas películas ayudan, o mejor dicho, complejizan la hipótesis planteada al inicio, sobre qué pasó social y culturalmente esos años en que fueron filmadas, y en donde dichos argumentos narrativos no son textos aislados, sino que están en movimiento, a lo

largo y ancho del país, acompañando activamente un movimiento social como en el caso de *Las hijas del fuego* y el activismo simultáneo en la Argentina por el aborto.

Vale entonces preguntarse: ¿cómo crean sus paisajes lxs sujetxs queer?, ¿qué tipo de paisajes crean? Las tres películas son un buen ejemplo de ello, no sólo por la diversidad de sus personajes, sino también como una muestra de la variedad de paisajes de los que pueden apropiarse cada unx a su manera, como se ha visto: volviendo al lugar de origen, imprimiendo sexualidad al espacio a través de los cuerpos, o simplemente siendo visibles donde otrxs no pueden serlo todavía.

Por último, el viaje y los paisajes en movimiento permiten moverse libremente, en un itinerario a contramano. En *Jess & James*, los protagonistas salen a la ruta en busca de escapar de la ciudad, de los regímenes normativos, aunque el viaje no esté del todo libre de prejuicios ciudadanos, pero al menos es una muestra de otros itinerarios posibles. Las protagonistas de *Las hijas del fuego* no están interesadas en un itinerario, a ellas les interesa el camino que hacen durante el viaje, la comunidad que van creando con aquellas que se suman, en donde el cuerpo y el paisaje se unifican mediante el goce, como otra forma de apropiación. Por último, el viaje eterno de Tania en *Breve historia del planeta verde* es una muestra de que a veces es necesario regresar, de que difícilmente se olviden los lugares de origen, y que los lugares también nos persiguen pese a la distancia.

Bibliografía

- BACHELARD, GASTÓN. *La poética del espacio* (vol. 183). México: Fondo de Cultura Económica, 1965
- BADENES, DANIEL. “Comunicación y Ciudad: Líneas de investigación y encuentros con la historia cultural urbana”, *Question*, 14, 1-20, 2007
- BELL, DAVID., & VALENTINE, GILL. “Queer country: Rural lesbian and gay lives”, *Journal of rural studies*, 11, 2, 113-122, 1995.
- BERNIERI PONCE, EMANUEL, & LARRECHE, JOSÉ IGNACIO. “Descentrar para (re)

- mediar: las Marchas del Orgullo en las no metrópolis argentinas”, *Quid 16. Revista del Área de Estudios Urbanos*, 15, 158-178, 2021.
- BRU, JOSEPA. “Cuerpo y palabra o los paisajes de la cautividad”, *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007
- DEPETRIS CHAUVIN, IRENE. *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, PA: Latin America Research Commons, 2019.
- DÍAZ CRUZ, NATALY ALEXANDRA. “El paisaje en la Nueva Geografía Cultural y los paisajes de la globalización”, en *Memorias XX Congreso colombiano de geografía "Una geografía para otro mundo posible"*, Ibagué, 2013
- DOMÍNGUEZ RUIZ, IGNACIO ELPIDIO. *Tú a Soria, yo a Barcelona. O cómo cambian las vidas queer en función de dónde vivamos*. Barcelona: Egales, 2023.
- FABRI, SILVINA. “Itinerarios de la memoria como marcas territoriales en la ciudad. Tramas simbólicas en las topografías del tránsito”, en *Latin American Studies in a Globalized World*, Barcelona, 2018.
- FACCIO, YANINA., & NOEL, GABRIEL. “‘Nostalgia is a Weapon’. Utopías Metropolitanas y Ruralidad Hiperreal”. *Quid 16: Revista del Área de Estudios Urbanos*, 11, 109-136. 2019
- FINKEL, RAÚL. “Las hijas del fuego (2018) de Albertina Carri”, *Guay*, Buenos Aires: UNLP, 2020
- GÁMIR ORUETA, AGUSTÍN. “La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine”. En *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 16, 403, 2012.
- GÁMIR ORUETA, AGUSTÍN. (2016) *Geografía y Cine. La representación del espacio geográfico en las películas de producción occidental*. Valencia: Editorial Tirant Lo Blanch.
- HALBERSTAM, JACK. “Queer Temporality and Postmodern Geographies”. In *a Queer Time and Place*, New York: University Press, 1-21, 2005.

-
- HILLER, RENATA. “Matrimonio igualitario y espacio público en Argentina”. *Matrimonio igualitario en la Argentina: perspectivas sociales, políticas y jurídicas*, Eudeba: Buenos Aires, 85-130, 2010.
- LEFEBVRE, HENRY. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2020 [1976].
- LOZANO GIL, VICENT. *¿Qué es lo queer? 10 preguntas y respuestas*. Barcelona: Editorial Egales, 2024.
- LUNA, ANTONIO. y CERAROLS, ROSA. “Paisaje, cine y género”, *Teoría y paisaje II. Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Barcelona: Observatorio del Paisaje. Universidad Pompeu Fabra, 77-95, 2015
- MARTINELLI, LUCAS SEBASTIÁN. *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino*. Buenos Aires: Ciccus, 2022
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, YOLANDA. “Sexilios: Hacia una nueva poética de la erótica caribeña”. *América Latina Hoy*, 58, 15-30, 2011.
- MATTIO, JAVIER. “Comentario de ‘Breve historia del planeta verde’: misión de amistad extraterrestre”. Córdoba: La voz del interior, 08/06/2019. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/comentario-de-breve-historia-del-planeta-verde-mision-de-amistad-extraterrestre/> (último acceso 29/09/25)
- MCDOWELL, LINDA. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas* (vol. 60). Velncia, Universitat de València, 2000.
- MIRA, ALBERTO. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2002 [1999]
- MORALES, Germán. “Crítica: ‘Esteros’ (2016) Dir. Papu Curotto”. Buenos Aires: Proyector Fantasma, 22/02/2017. Disponible en: <https://proyectorfantasma.com.ar/esteros-2016-dir-papu-corotto/> (último acceso 29/09/25)
- MULLALY, LAURENCE. “Las hijas del fuego (2018) de Albertina Carri: utopía pornopolítica”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 19, 115-128, 2022.
-

-
- NOGUÉ, JOAN. “Sentido del lugar, paisaje y conflicto”. *Geopolítica (s)*, 5, 2, 155-163, 2014
- NOGUÉ, JOAN. “Emoción, lugar y paisaje”. *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, 2, 137-147, 2015.
- NOGUÉ, JOAN., & DE SAN EUGENIO VELA, JORDI. “La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada”. *Revista de Geografía Norte Grande*, 49, 25-43, 2011.
- PAZOS, ABEL., & MIRANDA SUÁREZ, MARÍA. J. “Tecnologías de representación de las ruralidades queer en el cine: un conflicto hermenéutico”. *Azafea: Revista de Filosofía*, 24, 139-162, 2022.
- PERALTA, JORGE LUIS. *Paisajes de varones: genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona: Icaria, 2017.
- PRECIADO, PAUL B. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- RÍOS, GEMMA *La lluvia llega a todos lados*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Elemento Disruptivo, 2022.
- SALVADÓ, ALAN. “Recorrido por algunas de las ‘geografías emocionales’ del cine contemporáneo”, *Teoría y paisaje II. Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Barcelona: Observatorio del Paisaje. Universidad Pompeu Fabra, 59-76, 2015.
- SMIRAGLIA, ROMINA. “La Policía del Sexo va al cine: Una reflexión en torno a las críticas sobre *La vie d'Adèle* (de Abdellatif Kechiche)”. *imagofagia*, 11, 2015
- ZGAIB, JACOBO IVÁN. “Nacidas en llamas. Materialidades, cuerpos y espacios soñados en *Las hijas del fuego* y *Sol Alegria*”. *Imagofagia*, 25, 57–80, 2022.