

## Campo adentro y ciudad afuera: posiciones de género en el cine de Julia Solomonoff

Field inside and city outside: Julia Solomonoff's cinema gender positions

**Lucas Sebastián Martinelli**

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina  
[lucasmartinelli87@gmail.com](mailto:lucasmartinelli87@gmail.com)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ps9f8n5s1>

### Resumen

Este ensayo analiza las posiciones y las significaciones del cine de Julia Solomonoff para considerar los aspectos que una perspectiva filmica puede otorgar a cierta política de los cuerpos ficcionales como un terreno de disputas y problemáticas relativas al género, la sexualidad y la migración. *Hermanas* (2005), *El último verano de la boyita* (2009) y *Nadie nos mira* (2017) son largometrajes que proponen modelos especiales para considerar las formas de politicidad que el cine puede asumir respecto a cuestiones sociales y, de este modo, extender la experiencia estética hacia una implicancia de lo común.

### Palabras Claves

cine argentino,  
Julia Solomonoff,  
género,  
sexualidades,  
política

---

Recibido:31/07/2020 - Aceptado con correcciones: 17/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 155-168, 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/).



cine y tv



CePIA



facultad de artes



UNC

Universidad Nacional de Córdoba

**Key words**

Argentinian  
cinema, Julia  
Solomonoff,  
gender, sexuality,  
politics

**Abstract**

This essay analyzes the space incursions and the meanings of Julia Solomonoff's cinema to consider the aspects that a filmic perspective can grant to a certain politics of fictional bodies as a field of disputes and problems related to gender, sexuality and migration. *Hermanas* (2005), *El último verano de la boyita* (2009) y *Nadie nos mira* (2017) are feature films that propose special models to consider the forms of politics that cinema can assume regarding social issues and, in this way, extend the field of aesthetic towards a common implication.

## Introducción

Desde hace aproximadamente dos décadas los modos con los que el cine y el audiovisual presentan las sexualidades y el género sufrieron una serie de transformaciones paralelas a las de los imaginarios nacionales. Estos cambios fueron acompañados por legislaciones en materia de derechos y políticas sexuales. Muchos países del mundo (particularmente en Europa y América) comenzaron a integrar en sus políticas y espacios democráticos a los cuerpos que históricamente habían sido despreciados de la esfera pública por asuntos relativos a la sexualidad o a la identidad de género<sup>1</sup>. De este modo, existe una proliferación de imágenes narrativas y documentales que advierten esos cambios y que, de algún modo, también los promueven.

Dentro de esta constelación de transformaciones en los imaginarios sobre el género y las sexualidades, el cine de Julia Solomonoff presenta incursiones ficcionales que pujan por un tipo de visibilidad y audibilidad que reconoce de manera justa lo que históricamente fue expuesto de un modo diferencial; además plantea una serie de elementos que tienden a construir una exposición de las lógicas de la desigualdad con una perspectiva interseccional. Cuestiones ligadas al género y las sexualidades son enlazadas desde aspectos relativos a la precariedad y construidas en torno a temas como la nacionalidad, la racialidad, la clase social y las prácticas culturales. En este sentido, se trata de propuestas filmicas que dejan aparecer puntos de fuga, desfasajes y restos contra las lógicas del capitalismo y el patriarcado para dar por resultado un registro y señalamiento de problemáticas políticas.

En este artículo, en concordancia con la convocatoria del dossier “Género, disidencias y diversidades en el Cine y las Artes Audiovisuales”, se investiga la obra de una cineasta, pero sin intentar un “develamiento” de lo que ocurriría con una “mujer” cineasta como inmanencia. El objetivo es observar ciertos aspectos que ligan el género y lo sexual como parte de un entramado cultural de diferencias, como señala Julia Kratje (2020), desde un intento de captación de las distintas coordenadas de unos cuerpos sexuales y sus formas de apropiarse afectivamente del tiempo y el espacio fílmico. Implicancias de un cine cuya especificidad se analiza bajo una perspectiva que, como indaga también Fabricio Forastelli (2018), busca anudar el activismo político y el académico en eje con la noción de valor crítico de

---

1 Los modos en los que la democracia de los países de Europa y América fue legislando en materia de derechos para las comunidades LGBTIQ (Lésbico Gay Bisexual Transexual Intersexual Queer) desde la década del 2000 fueron analizados por el sociólogo Frédéric Martel (2014) con un trabajo de entrevistas en diversos países occidentales para pensar las relaciones entre los casos que constituyeron una avanzada institucional a nivel internacional. En el caso argentino Leticia Sabsay (2011) analizó la televisación de las travestis en la Ciudad de Buenos Aires al principio de la década del 2000 vinculada con la creación de la Zona Roja (un espacio urbano destinado a la prostitución). Los debates suscitados en la esfera pública implicaron una avanzada de los imaginarios nacionales con una consecuente movilización de las fronteras desde las cuales estos sujetos sexuales pudieron ser considerados dentro de la sociedad civil.

las diferencias en el ámbito público. En este sentido, la figura de lo precario<sup>2</sup> como un aspecto histórico de producción de diferencias entre los cuerpos signados por la vulnerabilidad funcionaría como el centro de una serie de conflictos que emergen en el cine de Solomonoff. Los modos en que sus narraciones son permeadas por imágenes documentales de espacios rurales (Baigorria, Rosario y Villa Gesell) y de ciudades (Texas y Nueva York) permiten que cierta fuerza de lo real aparezca en sus películas como una tensión que conecta la realidad, lo imaginario y su politicidad. Esos movimientos y las perspectivas en las que se generan sus posiciones son relaciones situadas entre espacios y cuerpos que dan lugar a un pensamiento sobre la geopolítica. El título de este artículo señala, de un modo poético, los vínculos entre las cuestiones relativas al género y las sexualidades con la proliferación de posiciones ligada al traslado y el movimiento de los cuerpos que una propuesta fílmica construye sobre las experiencias situadas en el mundo real.

Si el cine tiene la cualidad de poder moverse por registros documentales al construir ficciones, este aspecto funciona en Solomonoff como un anclaje concreto que afianza la identificación sobre las problemáticas que se insinúan. La mirada del cine de Solomonoff, ligada a un movimiento diegético, brinda una experiencia narrativa que es la experiencia de un cuerpo en tránsito moviéndose entre fronteras sociales y contempla, desde diversas posiciones, injusticias habituales de las que no precisa dar una respuesta sino instalar su pertinencia.

## Sororidad

*Hermanas* (2005), el primer largometraje de Julia Solomonoff como directora y guionista, narra la historia de dos hermanas argentinas que se encuentran en 1984 en Texas (Estados Unidos), luego de que Natalia (Ingrid Rubio) se haya exiliado en España durante la dictadura militar de 1976. Elena (Valeria Bertuccelli) recibe a su hermana en la casa a la que acaba de mudarse con su hijo y su esposo y terminan revelando juntas el entramado de recuerdos familiares a partir de una novela que había escrito su padre: *A la sombra de un paraíso*. “Los paraísos” es el nombre de la casa de fin de semana a orilla del río que frecuentaban cuando eran jóvenes y en la que sucedieron algunas de las situaciones más álgidas y turbulentas del pasado referido a las desapariciones en dictadura. De hecho, la lectura de la novela sirve como disparador de los recuerdos del pasado que se intercalan con el presente y esclarecen el detalle que perturba a Natalia: la delación de su novio ante los militares.

---

2 La figura de lo precario se ha convertido en una discusión nodal para la filosofía política y la estética que se interesa por considerar los modos en los que las imágenes pueden permitir una reproducción del orden social o un llamado a problematizar el estatuto de los sujetos que se colocan en las pantallas. Judith Butler (2006) ha explicado que, si bien, la vulnerabilidad del cuerpo es compartida por todos porque el cuerpo es inminentemente una cosa material y vulnerable, no todos los cuerpos estamos expuestos a la misma violencia arbitraria y, en este sentido, los marcos desde los cuales los medios construyen socialmente los sujetos pueden borrar la visibilidad de cierta vida o, por el contrario, darle un relieve.

Algunos de los elementos que caracterizan a las producciones de Solomonoff están presentes aquí: una ciudad de una homogeneidad brutal, un espacio rural que, aunque idílico, no está falto de violencia y la cuestión de la lengua tensionada en la comunicación ocasionada por la extranjería. En primer lugar, la ciudad no sólo es mostrada desde los encuadres de una perspectiva que achata las diferencias edilicias y subraya lo idéntico, sino que además forma parte de una escena siniestra en la que Elena, perturbada por el retorno del pasado, confunde la puerta de su propio hogar y estaciona su auto frente a otra casa muy similar a la de ella. La violencia en el espacio rural configura su mayor dramatismo y violencia en el momento en que Natalia escondida en un bote observa cómo se llevan a su novio. La cuestión de la lengua, presente a lo largo del filme cobra protagonismo en dos momentos, cuando Elena no puede entenderse con la maestra de su hijo para saber cómo le está yendo en la escuela y, cuando en una fiesta en su propia casa, Natalia puede conversar mucho mejor que ella con los invitados.

Por otro lado, es posible destacar la agudeza para construir una perspectiva de género sobre la militancia de las mujeres en los grupos armados en este filme. Si bien, *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) tiene una inscripción subjetiva femenina, *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) construye la historia de una militante en un centro clandestino de detención homónimo y el documental *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) también tomó esta cuestión, la perspectiva y consideración de las mujeres como protagonistas en la lucha armada durante los años setenta es un tema que se destaca como una posición frente a la sociedad vinculada con el patriarcado y el uso de la violencia con fines revolucionarios. Al respecto, es central el trabajo de investigación realizado por Alejandra Oberti (2015) que dio voz testimonial a las mujeres para reflexionar sobre los modos en los que estas proponían, durante la lucha armada, la posibilidad de una reorganización de la sociedad que repercutiese en todos los órdenes de la vida. Una novela que también ayuda a iluminar este aspecto es *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008) porque retrata la militancia de Montoneros desde la mirada de una niña. Sin agotar estas consideraciones, otros filmes que volvieron sobre esto fueron: *M* (Nicolás Prividera, 2007) en la búsqueda del esclarecimiento de la desaparición de la madre del cineasta desde el documental, o *Infancia Clandestina* (Benjamín Avila, 2012) en la puesta en escena de una familia Montonera y los conflictos desatados ligados a la crianza desde la ficción. Lo que se dirime entonces entre esas dos hermanas en este filme particular es una posición frente a la política y la historia reciente desde un lugar indisolublemente ligado al género como posibilidad de ver los sucesos históricos con una perspectiva diferente que no clausura, sino que incorpora la importancia de la polifonía femenina<sup>3</sup>.

Una deriva del rol de las mujeres en la lucha armada en la película se da con una discusión entre las hermanas referidas al nombre del hijo de Elena. El nombre de Tomás fue sugerido por su hermana. El develamiento familiar que se da con la estadía

---

3 *Un día con Ángela* (1993), uno de los cortometrajes de Solomonoff, narra la historia de una empleada doméstica que recorre los hogares en los que trabaja con uno de sus empleadores. Allí la cuestión de la voz se repone desde la perspectiva del escritor que dialoga con la mujer para pensar el modo en que podría hacerla hablar y, en ese encuentro con ella, redescubre el goce de su propia experiencia.

de Natalia es que ese había sido “el nombre de guerra” (el nombre que los militantes utilizaban al pasar a la clandestinidad) de su novio Martín (Nicolás Pauls). En ese secreto familiar que se revela está cifrada la cuestión de una huella y una herida que configuran una apelación a las mujeres como portadoras de un testimonio diferente y particular para el esclarecimiento de delitos de lesa humanidad. La alternancia de posicionamientos entre las hermanas de este filme, con un abrazo que las une en el final, se muestra como un problema de carácter histórico y social que está entrelazado con una alegoría a la comunidad nacional.



Imagen 1. Solomonoff, J. (2005). *Hermanas*. Argentina.

## De repente, la boyita

*El último verano de la boyita* (2009) se trata de un *coming of age* o una narración sobre el crecimiento que gira en torno a cierta indagación sobre el vínculo entre lo sexual y lo biológico en un marco de contrastes entre una familia de médicos y una familia dedicada a la actividad rural. Desde una perspectiva nostálgica sobre la infancia situada en la década del ochenta, el relato articulado por la mirada de Jorgelina (Guadalupe Alonso), cargada de un deseo sexual que organiza las primeras secuencias con su hermana, se permea con imágenes provenientes del universo rural, los animales, los paisajes del campo y un horizonte extenso. El cuerpo niño de Mario (Nicolás Treise) encorvado hasta la monstruosidad para ocultar sus incipientes senos que crecen salvajes como la naturaleza en un entorno de hostilidad es el territorio de disputa que problematiza la naturalidad con la que se puede asumir la relación entre el deseo sexual, la identidad de género y los

comportamientos culturales que se identifican con lo masculino y lo femenino<sup>4</sup>. La boyita es la casa rodante anfibia que se encuentra en el fondo de la casa familiar de Jorgelina y que, como ese repliegue del mundo privado en el que la niña pasa tiempo con sus juguetes y las ilustraciones de los libros de medicina de sus padres, termina siendo quebrada por un árbol al final del filme para evidenciar que la infancia ha quedado atrás, se ha ido con el verano.

Determinados planos inserts de hormigas que comen frutas, de paisajes rurales, así como las escenas de violencia real con los animales funcionan como contexto y, a la vez, como contraste sensible entre el campo y la presencia humana. Cierta habitualidad con la que se sigue el desarrollo de las tareas, se contrapone con aquellos indicios del desarrollo de Mario que muestran que aquello que el espectador podría asumir como normalidad tiene aspectos que no necesariamente siguen su curso como un río. Aparece en el filme, por medio de los diálogos de Jorgelina con su padre, la idea de que Mario se tiene que “probar” como hombre y para ello competir con su caballo en una carrera que ocurre al final. Entonces Jorgelina, que había preguntado si él tendría que probarse como hombre —porque quizás no le gustase—, contempla el modo en que, luego de ganar la carrera, Mario escapa con su caballo de esa comunidad que no aceptó su ser y su lugar cuando frente a la pulpería en la cancha de bochas fue objeto de burlas por su apariencia. Jorgelina rezaba sobre el campo la noche en la que, por un recorte en detalle de un plano, se superpuso la golpiza a Mario que su padre le dio por su condición.



Imagen 2. Solomonoff, J. (2009). *El último verano de la boyita*. Argentina.

<sup>4</sup> El cortometraje *Siestas* (1998) de Solomonoff narra la relación entre un inmigrante y una niña que se encuentran en la calle. Allí la sexualización infantil funciona como una dimensión compleja que permite establecer diferentes asociaciones sobre la vulnerabilidad de la infancia en situaciones de pobreza.

El corral que Mario habita, casi como un espécimen monstruoso, es singular y antes que animalizarlo lo carga de poder. Reflejado de costado en el espejo de su habitación, ese retrato lo humaniza de modo sugerente. Al respecto, se puede señalar cómo Solomonoff hace algo magistral con las fronteras entre los géneros biológicos y culturales dentro de un establo y las consecuentes metáforas sobre la animalidad del humano que tan solo dos años antes la cineasta Lucía Puenzo no había podido lograr. Romina Smiraglia (2017) puso en relación el fenómeno norteamericano denominado “nuevo cine *queer*” con el fenómeno del “nuevo cine argentino” y consideró una comparación entre esta película y *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) porque tienen el denominador en común de la intersexualidad como un contenido que se revela de modo progresivo en una trama novedosa para el cine argentino. En este sentido, habría una pregunta por la agencia y el hacer (intervenir o no) sobre ese cuerpo que preocupa a la trama de *XXY*, pero no es el centro de *El último verano...* porque su foco está puesto en las desigualdades etarias, sociales y culturales de modo tal que permite instalar más preguntas que respuestas sobre la sexualidad. Por otro lado, sobre *XXY*, es posible estar de acuerdo con Diego Trerotola (2008) al sostener que difícilmente se pueda considerar a este filme una expresión legítima y una defensa de la intersexualidad porque en la construcción de sus metáforas de carácter misógino, patriarcal y falocéntrico se plantea un acercamiento a la cuestión que, si bien responde a los cánones estilísticos de cierto cine de *qualité* convencional, no repone las complejas dimensiones que un tema de estas características requiere en su contexto histórico contemporáneo.

*El último verano...*, entonces, dimensiona aspectos ligados a la sexualidad y la clase social desde una mirada de aquellos que van de la ciudad al campo pero en una compartición de los saberes que no plantea una jerarquía sino simplemente una diferencia.

## No ser mirado

*Nadie nos mira* traza el recorrido migratorio y fugaz de un ciudadano argentino en Nueva York. Una crónica de los días de Nicolás Lenkhe (Guillermo Pfening), un actor homosexual de una telenovela con éxito en Buenos Aires y Latinoamérica, que viaja a Manhattan en búsqueda de un crecimiento de su carrera profesional. Su trayectoria estelar, o sea la búsqueda de reconocimiento actoral, da por tierra en los distintos derroteros del mercado cinematográfico norteamericano que no tiene lugar para él. En vez de trabajar en el cine, este personaje termina dedicándose a distintos trabajos precarios, inestables, poco duraderos y superpuestos para subsistir.

La película comienza con un verano en la ciudad de Buenos Aires, se ingresa por el sonido de la radio de un automóvil. Martín Irazábal (Rafael Ferro) y Nicolás están juntos, pero a punto de separarse. Martín tiene una esposa e hija y no puede vincularse con Nicolás desde otro lugar que no sea como amante. Con el breve registro de ese momento, se da la pauta de la relación melodramática que tortura al protagonista. El vínculo se sitúa en el pasado para hacerse presente con distintas





Imagen 3. Solomonoff, J. (2017). *Nadie nos mira*. Argentina.

resonancias a lo largo del relato. Desde un estilo indirecto libre que acompaña a Nicolás, se ingresa en el Central Park. Los colores de las diferentes estaciones del año conducen una sensorialidad visual que muestra desde el paisaje urbano el tiempo que transcurre en Nueva York. Curiosamente un año antes, Matías Piñeiro también filmó con ese mismo recurso *Hermia y Helena* (2016) basada en la historia de una traductora argentina de Shakespeare que incursiona en Manhattan con una beca de estudios. Allí el universo teatral de *Sueño de una noche de verano* cubre las ensoñaciones de la protagonista desde el ritmo que generan los cambios climáticos sobre la ciudad. *Nadie nos mira* presenta una mirada lúcida de los lugares del turismo en Manhattan como espacios globales. Los puentes, las galerías, los cruces de las avenidas cuando constituyen una postal turística son lugares impersonales que los personajes atraviesan como imágenes virtuales, no como territorios de materialidad significativa a ser habitados.

Una vez en el parque, se puede oír el murmullo de las *nannys*, que construyen uno de los aspectos auditivos más logrados. No solo porque expresan los diferentes acentos que caracterizan a las nacionalidades latinoamericanas, sino porque comentan y conversan sobre la migración. Son las que saben que, en ese momento en Londres, se buscan niñeras chinas para que les enseñen a hablar chino a los niños y son las que miran la telenovela “*Rivales*” en la que actúan los protagonistas. Consideran que Nicolás por su aspecto físico (su apariencia) es padre del niño que tiene en brazos y, por lo tanto, no hablaría español. Ese es el primer juego de pareceres que desarma Solomonoff a partir del desarrollo de acciones. Una nena se queda atorada en la hamaca de la plaza. Entonces, Nicolás se acerca, habla con las mujeres, calma los ánimos, saca a la niña atorada y ellas descubren que es argentino.

En distintas instancias, el filme realiza una búsqueda por los mecanismos de desarticulación de los pareceres y en ello radica su política. Nicolás le dice a la madre por teléfono que está en una fiesta con amigos, algo que podemos creer como espectadores. Pero en seguida el encuadre muestra que en realidad está trabajando

de mozo. El develamiento también se escenifica desde el lugar de los otros que observan a Nicolás. Su amigo actor que lo visita sigue sus pasos y descubre que en realidad el bar en el que habían estado juntos la noche anterior es donde trabaja. Su amiga Andrea (Elena Roger) lo observa del otro lado de la vidriera de una farmacia y descubre que roba con su hijo en brazos<sup>5</sup>. Develamientos sucesivos de las cosas y las apariencias. Todo el tiempo la película juega a decir que las cosas no son lo que parecen, a revelar que hay una distancia entre lo que las cosas son y lo que podemos ver de ellas.

La posibilidad de filmar con un cineasta mexicano de éxito creciente, que es en principio el trabajo actoral más serio que tiene el protagonista, se dilata hasta perderse. Por lo tanto, la sucesión de trabajos que acepta Nicolás se ven complementados por los “rebusques”. Trabaja de mozo en un bar, se encarga del departamento de *Airbnb*, es niñero y hacia el final traslada pinos navideños, en un estado deplorable, y junta paraguas rotos con un carro para una instalación artística. Esta última escena, que da una típica postal de vagabundo o *homeless* durante una Nueva York invernal, es vista por él mismo a través de un patético reflejo deformado en una vidriera que provoca, sumado a su situación, la vuelta a Buenos Aires. Antes que ser un despliegue sobre las formas del trabajo, podría concebirse la película como un desarrollo de los gags del rebusque. Los rebusques, es decir aquellas acciones que hacen que el dinero rinda más, son constantes: hace cambios con los tickets de ropa que tiran los demás para conseguir dinero, junta cosas en la calle y, particularmente, roba cosas en las farmacias con un niño en brazos. No se trata tanto del desarrollo de las distintas actividades laborales destinadas a extranjeros en esa ciudad, como de la incertidumbre de no conseguir un trabajo actoral. No le dan personajes latinoamericanos por ser “demasiado rubio”, pero tampoco puede hacer de norteamericano por su acento “demasiado cargado”.

Inmediatamente después de una entrevista laboral con una productora de cine, Nicolás se tiñe el pelo en una aceptación necesaria de la “estandarización de lo latino”. Es fácil suponer que no ingresará a la práctica actoral tanto porque el sistema es demasiado rígido como porque las clases de dicción son muy caras.

Esta mirada sobre la imposibilidad de acceso al ámbito laboral, desde el punto de vista del extranjero en una ciudad cosmopolita, se complementa con una mirada impersonal: el registro de las cámaras de vigilancia de las cadenas de farmacias. El ojo invisible y ciego de esas cámaras constituye otro de los modos en los que la puesta en escena tiende a mostrar el mecanismo del revés de lo aparente. La vigilancia de las cámaras antes que ser el despliegue de un poder punitivo es una de las tramas que apunta a mostrar que el poder disciplinario no existe tal como se lo concibe. Esta idea adquiere su máxima potencia cuando los protagonistas tienen sexo en el baño del aeropuerto, mostrando cómo las acciones de los cuerpos pueden borrar las fronteras de lo legal en cualquier tipo de espacialidad. “Nadie ve

---

5 El cortometraje *Scratch* (2001) de Solomonoff construye la historia de una joven mujer americana que se encuentra con un refugiado Serbio en Manhattan que roba objetos en los locales de ropa y joyas. Con procedimientos similares a los que se reiteran en *Nadie nos mira*, allí se plantean en germen cuestiones ligadas a las diferencias fenotípicas y raciales que los sistemas de seguridad y vigilancia detectan sobre los cuerpos.

las cámaras, nadie está mirando”, dice Nicolás, al discutir con Andrea antes de que ella le quite el cuidado de su hijo Theo.

El contrato matrimonial como acceso a la nacionalidad y como forma de mantenerse legal en Estados Unidos es una trama que se da en la película por medio del personaje de Jeff, un antiguo novio de Nicolás. Con certeza, este motivo cobra su mayor expresión en el cine contemporáneo con el director serbio Zelimir Zilnik. Particularmente, en *Kenedi is Getting Married* (2007) porque narra los enredos de un personaje serbio que, en medio de circunstancias muy precarias, intenta volver a vivir en Berlín y casarse con un muchacho solo para obtener la visa.

En el final, hay una secuencia en la que Nicolás regresa a Buenos Aires y se va a las afueras de la ciudad para comer un asado con el grupo de actores de la telenovela. Allí es donde la historia le permite una modificación de su postura frente a la relación amorosa, núcleo del drama romántico. Cuando se encuentran solos Martín le dice: “Nadie nos mira” en alusión a la posibilidad de tener un momento de intimidad y, en otro aspecto, remite también a la idea del armario, a la noción de necesitar aparentar otra cosa. “Córtala, no soy tu primo”, arremete Nicolás desprendiéndose de él y yéndose solo del lugar. Nuevamente, el distanciamiento, pero es la primera vez que Nicolás deja de aparentar.

En los últimos segundos, Nicolás disfruta de formar parte de un grupo de teatro y la película construye así una imagen del teatro como el espacio físico de lo comunitario, en un sentido opuesto al espectáculo cinematográfico como el imperio de la imagen privada.

## Conclusiones

En oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción, el uso del tiempo y el espacio *queer* viene a dislocar las lógicas naturalizadas, argumentó Jack Halberstam (2005) en un capítulo denominado “Temporalidad *queer* y geografías posmodernas”. En este sentido, los imaginarios espaciales poblados de cuerpos precarios que propone el cine de Solomonoff también ayudan a desnaturalizar las experiencias culturales del género y las sexualidades como si se trataran de cuerpos fílmicos *queers*. Como se desplegó en este artículo con el análisis de los filmes, los acercamientos a los temas que Solomonoff articula operan bajo una forma que obliga a revisar y considerar los presupuestos culturales con los que normalmente se observan las cuestiones relativas al género y las sexualidades con una implicancia de cuestiones económicas, sociales y de fronteras espaciales. En sintonía con los rasgos que José Muñoz (2009) pensó una futuridad *queer* ligada a una circulación rasante por el deseo de lo bajo y lo precario, el cine de Solomonoff alberga como imaginario una potencia radical de transformación para aquellos sujetos que, desplazados y violentados por el sistema, precisan una reconsideración hospitalaria y la puesta en marcha de políticas concretas que generen un espacio en común.

Como se ha demostrado en este ensayo, la cineasta Julia Solomonoff monta en sus películas universos que tienden a evidenciar las problemáticas

sociales que se relacionan con los traslados espaciales de los cuerpos y pone de relieve las diferencias de género y sexuales relacionadas con cuestiones geopolíticas y culturales, simbólicas y materiales. Estos aspectos construyen una filmografía que plantea problemáticas históricas desde una perspectiva de género singular y echa luz sobre cuestiones políticas de un modo especial que no clausura la mirada sobre las problemáticas en las que se funda, sino que permite mundos abiertos a ser recorridos y pensados de manera constante.

El cine de Solomonoff funda imágenes y voces que colaboran con la imaginación de futuros posibles en los cuales las grandes desigualdades e injusticias históricas puedan ser transformadas.

## Bibliografía

Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.

Butler, J. (2006). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Forastelli, F. (2018). Narraciones de la igualdad en el cine LGBT argentino. *Hawaii de Marco Berger y Esteros de Papu Curotto. Toma Uno*, 6(6), 183-193.

Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.

Kratje, J. (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.

Martel, F. (2014). *Global gay. Cómo la revolución gay está cambiando el mundo*. Madrid: Taurus.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia. The then and there of queer futurity*. New York: New York University Press.

Oberti, A. (2015). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

Smiraglia, R. (2017). La irrupción de lo queer: Cuerpos abyectos y eróticas disidentes en los márgenes del cine argentino contemporáneo. *InterAlia*, 12, 154-171.

Trerotola, D. (2008). ¡Ay!, metáforas punzantes. XXY: la diferencia entre el cine y la literatura. En A. Melo, *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.

## Filmografía

Ávila, B. (director). (2012). *Infancia clandestina* [largometraje]. Argentina, España, Brasil: Habitación 1520 Producciones, Historias Cinematográficas, Antártida, Academia de Filmes.

Bechis, M. (director). (1999). *Garage Olimpo* [largometraje]. Argentina, Italia, Francia: Paradis Films, Classic, Nisarga.

Carri, A. (directora). (2003). *Los rubios* [documental]. Argentina y Estados Unidos: FUC.

Piñeiro, M. (director). (2016). *Hermia y Helena* [largometraje]. Argentina: Trapecio Cine.

Prividera, N. (director). (2007). *M* [documental]. Argentina: INCAA.

Puenzo, L. (directora). (2007). *XXY* [largometraje]. Argentina, Francia, España: Wanda Visión, Pyramide Films, Historias Cinematográficas, Cinéfondation, Fonds Sud.

Solomonoff, J. (directora). (1993). *Un día con Ángela* [cortometraje]. Argentina: INCAA.

Solomonoff, J. (directora). (1998). *Siestas* [cortometraje]. Argentina: INCAA.

Solomonoff, J. (directora). (2001). *Scratch* [cortometraje]. Estados Unidos: Milos Forman Fund, No Gun Pictures, Columbia University

Solomonoff, J. (directora). (2005). *Hermanas* [largometraje]. Argentina: Patagonik Film Group.

Solomonoff, J. (directora). (2009). *El último verano de la boyita* [largometraje]. Argentina: Travesía Productions, Domenica Films, El Deseo, Epicentre Films.

Solomonoff, J. (directora). (2017). *Nadie nos mira* [largometraje]. Argentina, Estados Unidos, Brasil, Colombia, España: Aleph Motion Pictures, CEPA Audiovisual, Epicentre Films, La Panda, Mad Love Film Factory, Miss Wasabi.

Stantic, L. (directora). (1993). *Un muro de silencio* [largometraje]. Argentina, México, Reino Unido: Aleph Cine S.A, Channel 4, IMCINE.

Zilnik, Z. (director). (2007). *Kenedi is Getting Married* [largometraje]. Serbia: Terra Film.

## **Lucas Sebastián Martinelli**

Doctor en Estudios de Género y licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, investigador postdoctoral de CONICET (2019-2021).

Contacto: [lucasmartinelli87@gmail.com](mailto:lucasmartinelli87@gmail.com)

---

### **Cómo citar este artículo:**

Martinelli, L. S. (2020). Campo adentro y ciudad afuera: posiciones de género del cine de Julia Solomonoff. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30776>.

