

**Circulación del deseo femenino y *sexploitation-camp*  
en *Desearás el hombre de tu hermana* de Diego Kaplan**

**Valeria Arévalos**  
**IHAAL/UBA**  
**Argentina**

**Viviana Montes**  
**IAE/UBA**  
**Argentina**

*Desearás el hombre de tu hermana*. 2017. 90 minutos.  
Argentina. Dirección: Sergio Kaplan.

La circulación del deseo femenino es el eje central del último filme de Diego Kaplan, *Desearás al hombre de tu hermana* (2017), basado en el libro *Desearás* de Erika Halvorsen. La historia nos sumerge en el nido familiar conformado por Carmen, la madre (Andrea Frigerio) y sus dos hijas: Lucía, la mayor (Mónica Antonopulos) y Ofelia, la menor (Carolina Ardohaín). El padre se hace presente sólo en el recuerdo, como aquel que se suicidó en su propio hogar dejando libradas a sus tres “chicas” a la ardua tarea de vivir.

Esa muerte, acontecida en el pasado, instaura una de las claves del filme: no hay salida posible. Carmen, que no pudo salvarlo de morir ahogado en la piscina, dialoga ahora con su marido convertido en una presencia espectral. No hay, tampoco, salvación posible en el presente de la diégesis, nadie escapa del llanto melodramático, de la culpa, de los engaños, ni de los reveses musicales en esta especie de *sexploitation-camp*, hijo no reconocido de Armando Bo y Pedro Almodóvar que, además, postula un juego de seducción entre géneros cinematográficos como el melodrama, la parodia y la comedia sin casarse con ninguno.

Esta relación del filme con la cinematografía de Almodóvar y el registro *sexploitation* de la obra de Armando Bo se evidencia, por un lado, en el tratamiento de

la imagen que remite a una estética *camp*, con exageración, humor y marcada ironía. Paredes con diseños geométricos, adornos y colores que atosigan al ojo. Todo sirve de escenario aturdidor para estos personajes que, lejos de sentirse en casa, se moverán inquietos a través de roles impuestos incorrectamente, vagando adentro de ese espacio recargado y agotador.

Como se indicó al inicio de esta reseña, el eje que vertebra el filme reside en la particular circulación del deseo que propone. A diferencia del lugar de objeto de deseo que el cine habitualmente atribuye a las mujeres (tanto dentro como fuera de la narración), en este caso, se asumen como sujetos deseantes. Nótese la paradoja del lenguaje, el principal sujeto (vocablo masculino que carece de opción femenina) deseante de la historia es la mujer, que, además, se constituye como objeto de deseo de los personajes masculinos y en el caso de Ofelia podríamos agregar que, también, es el objeto de deseo de su hermana Lucía que la engulle, continuamente, con su mirada instalando una relación de amor-odio de la que ninguna puede escapar. Lucía observa gozar a su hermana, y ese es su propio goce, que, puesto en la observación del placer ajeno, desplaza y bloquea el propio placer sexual relegado hasta la anulación de la insensibilidad.

De este modo, el ser vista se debate a duelo con la acción de mirar, siendo ambas posiciones las caras de una misma moneda que, además, supone un juego de roles entre lo activo y lo pasivo. Ofelia gusta de gustar, y su seducción no está tan dirigida hacia los hombres como hacia su hermana que funciona como un panóptico activador de su sensualidad, su empoderamiento sin límites y, al mismo tiempo, de su constante sentimiento de culpa.

En este punto, podemos proponer la tesis del filme como contraposición a las conclusiones sobre el rol de la mujer como objeto de deseo desarrolladas por Laura Mulvey en los años setenta. Principalmente, la autora observó que el rol femenino en el cine estaba supeditado a desear el deseo, sin escaparse de su calidad de objeto, que a la

vez funciona como objeto de la mirada erotizadora del hombre. La actividad/pasividad, tomada desde la óptica del psicoanálisis, solía destinarse al hombre/mujer respectivamente, en tanto la mujer era el receptáculo de las consecuencias de las acciones del hombre. La cámara fragmenta a la mujer al contemplarla desnuda y, de este modo, la consume. Como se puede ver, *Desearás al hombre de tu hermana* rompe con el paradigma establecido reposicionando a la mujer y provocando, de este modo, un giro copernicano en cuestión de géneros. Deudor de debates rupturistas, Kaplan elige cambiar la dirección de la mirada generando una circulación inversa del deseo.

Lucía es cantante, gana el centro del escenario para ser mirada y oída, pero la mujer que tiene para mostrar es la engañada, la abandonada; ese posicionamiento subjetivo queda absolutamente manifiesto en las canciones que entona el personaje en su fiesta de casamiento sobre infidelidad y abandono. Dicha secuencia presenta otros momentos destacados: el ingreso de Ofelia queda velado, sucede fuera de campo, Lucía no se entera de la llegada de su hermana porque esta aparezca en escena, sino por la irrupción de un caballo blanco que defeca en plena fiesta. Luego, se produce el encuentro entre el flamante marido, Juan Rojo (Juan Sorini) y una húmeda Ofelia. Este se produce en la habitación matrimonial, él ingresa desvistiéndose porque alguien manchó su camisa blanca y la reemplazará, luego de conocer a su cuñada, por una negra; ella, aún mojada, está envuelta en una toalla. Los cuerpos semi-desnudos son signo del deseo inmediato y del destino inevitable. “Lucía no tiene por qué enterarse” adelanta Juan Rojo con toda la carga lujuriosa y sexual de su apellido, devorando, también él, a Ofelia con la mirada. (Fig. 1)



Ese encuentro pone al descubierto una gran paradoja que se instala a partir del título de la película: *Desearás al hombre de tu hermana*. Ese imperativo es la imposición que pesa sobre Ofelia como sujeto de la acción, la hermana que conoció tempranamente los placeres sexuales y que goza en plenitud, aunque bajo el yugo de la culpa. Sin embargo, al interior de la trama Ofelia, la que debe desear al hombre de su hermana es la mujer deseada por todos los hombres, sobre todo los hombres de su hermana (aquel novio de juventud y el actual marido).

El deseo se ubica precisamente en el centro del vínculo entre ellas y, dicho vínculo en un ida y vuelta entre los extremos de una bipolaridad sexualizada. Cada una se ubica en el polo que le asigna su capacidad/incapacidad de gozar del placer sexual. Lucía y Ofelia se reconocen como enemigas íntimas, pero transitan a la par, aunque por caminos diversos, los avatares del amor y del sexo.

El personaje de Carolina Ardohaín conoció el placer onanista desde muy temprana edad, Ofelia niña tiene su primer orgasmo frente a la mirada atónita, asustada y, a la vez, envidiosa de una hermana mayor que no lo conocerá jamás. “Saber gozar es una bendición” le dice Juan Rojo a Ofelia, mientras que su esposa, Lucía, declara en un

pasaje del filme que “la piel quemada pierde la sensibilidad, eso duele más”, refiriendo a las quemaduras que ella misma se infringió en la vagina durante su adolescencia por no poder soportar el placer del que Ofelia gozaba y que parecía estar vedado para ella.

El temprano descubrimiento del placer sexual de Ofelia recibe su castigo inmediatamente instalando la triada: placer/culpa/castigo. Ante el llamado desesperado de Lucía: “Mamá vení, a Ofelia le pasa algo, se puso toda roja y se le fueron los ojos para atrás” la madre diagnostica epilepsia y la consecuente medicación no tardará en disciplinar su cuerpo. Esta patologización del placer sexual acompaña al personaje durante toda la película, a tal punto que la dependencia a los fármacos y los cambios de estado anímico que estos le provocan se tematizan a lo largo de todo el relato. Ofelia, sumisa, sabiéndose equivocadamente medicada (o “empastillada”, según sus propias palabras) acepta el castigo tragando día tras días las píldoras que subyugan sus apetitos sexuales.

Ofelia, la mujer que disfruta del sexo y que no tiene límites con su cuerpo, lleva el estandarte/estigma de aquella que está mal, que necesita del conflicto pero que, por sobre todas las cosas, la que no nació para ser madre. En determinado momento revela su culpa entre lágrimas: “yo soy así”. Mientras que, en la vereda opuesta, o en la habitación contigua, se encuentra Lucía, la mayor, la talentosa hija que canta, baila y hasta se casa, pero no goza. En ella recae el rol fundamental de la mirada, su hermana se convirtió en el foco de su atención, para criticarla, por un lado, pero, principalmente, para tenerla en la mira como a un animal peligroso que vive dispuesto a atacar. Lucía sí nació para ser madre y su embarazo será el punto de inflexión en el relato.

Otra de las diferencias que se erige entre las hermanas, que hace mucho tiempo no se ven y cuyo encuentro no hubiera sucedido si la madre no hubiese avisado a Ofelia que su hermana se casaba, es el modo de vida que cada una eligió. Lucía vive en la ciudad, Buenos Aires, en la casa que alguna vez fue de su familia primaria (la acción de la película se desarrolla en la casa de vacaciones), a la moda y con todas las

comodidades de la vida citadina, mientras que Ofelia, se fue a vivir a la selva amazónica.

La tercera mujer de la película es Carmen, la madre, una Eva contemporánea envuelta en la serpiente pitón que reemplazó a su marido y con cuya piel se hizo guantes para acariciar a sus hijas. Carmen manifiesta hacia sus hijas una marcada libertad sexual, se encarga de atraer hombres para las jóvenes, les regala pastillas anticonceptivas en la adolescencia explicando que se trata de “la píldora del amor, de la felicidad, el mejor regalo que la ciencia nos pueda hacer”. (Fig. 2)



No obstante, aclara que son píldoras prohibidas en muchos países y con una sugestiva mirada a cámara, interpela: “Hay gobiernos que no nos quieren ver gozar”. La frase direccionada a los ojos del espectador es una clara reactualización de la deuda fílmico-libidinal que el cine mantiene con el público femenino hasta hoy y que, enmarcada en una película en la que los desnudos están destinados exclusivamente al cuerpo masculino mientras que a la mujer se le reserva la seducción insinuante, resulta particularmente significativa y contundente.

Esta escena puede leerse, junto con otros momentos del largometraje, como una gran referencia a la filmografía de Armando Bo y su trabajo con Isabel Sarli como musa. En *Fiebre* (Armando Bo, 1971) existirá un planteo similar en boca del personaje de la Coca, esta dirá “cuando una mujer quiere o desea, aparece el mundo, llamémoslo la sociedad, que lo impide”. Estas palabras, que sirvieron de antecedente a las del personaje de Carmen, establecen un primer esbozo de inquietud sobre lo referido al lugar ocupado por la mujer en el cine. En la filmografía de Bo, una mujer protagoniza distintos conflictos en torno al deseo masculino y todos llevan al inevitable desnudismo bajo cualquier excusa, mientras que, en Kaplan, los roles se invierten. La mujer deja de ser aquí únicamente objeto de deseo para pasar a ser un sujeto deseante, en tanto que el hombre, la ronda cual satélite intercambiable, apto para ocupar los distintos trabajos destinados: el marido, el novio, el seductor, el amante. Todos ellos funcionan con la lógica del género sin rostro, ya que, a pesar de las características de cada personaje, lo importante y mutable será el cuerpo, o específicamente y siguiendo la lógica del filme que apuesta en nombrar las cosas por su nombre, lo importante será el pene.

El filme abunda en metáforas, entre las cuales el caballo ocupa un lugar central. En una primera instancia lo tendremos como vehículo que conlleva el placer, Ofelia cabalga el almohadón que le proporciona el orgasmo original, luego la veremos cabalgando, con toda su sexualidad exacerbada, desde las fronteras hasta el hogar materno y como se mencionó, las heces del caballo son indicio de su llegada al casamiento de su hermana. Hacia el final de la película, cuando la relación madre-hijas termina de constituir un triángulo bien definido, la Madre cabalga hacia su desatada sexualidad en un revés cíclico cargado de guiños, ya que otra pasa a ocupar el rol materno (Lucía), ahora ella puede gozar. Otras de las metáforas que integran la trama son el vaso de leche que bebe Ofelia, el padre devenido serpiente, el fuego que marca el

sexo de Lucía y la piscina como reminiscencia del útero materno y el regreso al Uno primordial.

Otro conjunto dual interesante para los fines del análisis es el juego entre metáfora y literalidad en relación con las formas de nombrar a los genitales. Ofelia recoge del discurso materno la necesidad de “llamar a las cosas por su nombre” y corrige continuamente a su hermana. Los modos de referirse a los genitales y las asociaciones que se realizan evidencian ciertas intenciones de la enunciación. Para hablar del sexo de las mujeres, el término elegido es “vulva”, que es la parte importante, sabrosa y se asemeja a una flor o a un telón rojo de terciopelo prelude del éxtasis. La “verga”, en tanto atributo masculino, es comparada por Ofelia con una selva (como aquella en donde elige vivir), una isla frondosa, un campo minado o un pichoncito. Las referencias a lo salvaje de la naturaleza son constantes y siempre están en boca o asociadas a la personalidad de Ofelia, aunque aquí aparece también lo femenino ligado a lo teatral y a lo sofisticado representado por el telón rojo de terciopelo y lo masculino en correlación al peligro excitante de un campo minado que puede estallar en cualquier momento.

El padre ausente legó a sus hijas las piscinas que les construyó inspirado en ellas, funcionando la misma como contrapartida del encierro que propicia el interior sobrecargado de la vivienda. Estas piletas son otro territorio de disputa entre las hermanas, pero las aguas abiertas, el mar, es territorio masculino, más precisamente es el lugar al que los hombres van a “medirse”. Ofelia le teme al mar, sin embargo, en determinado momento de la película vuelve de él alegando que necesitaba meterse desafiando, una vez más, los límites impuestos y por qué no, midiéndose ella también. El padre diseñó ese espacio acuático para sus niñas, un espacio que tiene varios niveles y que, incluso, se extiende debajo de la casa con ventanas que lo comunican visualmente con el interior. La piscina es, además, como se dijo, el sitio donde el padre muere, momento fundante del poderío femenino de esa familia. (Fig. 3)





Finalmente, el clímax del engaño, la relación sexual entre Ofelia y el marido de su hermana sucede fuera de la casa familiar, en la naturaleza, bajo la lluvia furiosa, dejándolos sucios y embarrados como marca del pecado innegable. La fuerza irrefrenable de la tormenta que ocurre en la naturaleza es signo del deseo desbocado que no se puede evitar. Imposible será relegarlo al estatuto de secreto e inevitable el dolor que conlleva para todos los personajes. Aquí cobra otro sentido la referencia al pene como campo minado, esa explosión del deseo que termina por concretarse en acto, casi lleva a la muerte a Ofelia que intenta correr el mismo destino que su padre, saltando a la piscina para morir ahogada en sus aguas. Esta otra dualidad pulsional replica también en el personaje de Lucía, en su piel muerta e insensible y su inminente embarazo como posibilitador de dos vidas nuevas: la que engendra y la suya que encuentra, finalmente, un nuevo sentido.

Tomando en consideración el recorrido que hemos propuesto por las principales líneas del filme, resulta particularmente llamativa la calificación que obtuvo al ser estrenado. El sistema de clasificación determinó que la película fuera apta para mayores de 18 años, mientras que otros largometrajes con similar o mayor grado de desnudos

(pero femeninos) cuentan con un rango menor de prohibición. Una de sus protagonistas, Mónica Antonopulos, realizó un descargo que nos parece oportuno reponer, ya que refleja la cuestión nodal sobre la que gira la calificación:

Esto es increíble, reflejo de la hipocresía: violaciones, violencia de todos los colores, maltratos no son prohibidos, pero el despertar sexual de dos niñas es un escándalo, el sexo contado desde la mujer en el 2017 es prohibido para menores de 18. Cuando la oferta de la mujer como deseo de objeto es aplaudida. Es una sociedad que pondera la masturbación cerebral, ver una mujer disfrutar es prohibido, su libertad molesta, en la sociedad patriarcal la mujer es objeto. Abstenerse caretas, pacatos<sup>1</sup>.

Erica Halvorsen sostiene en un ensayo para Revista Anfibia: “El control del cuerpo de la mujer representa una de las preocupaciones centrales de las instituciones políticas, religiosas y sociales creadas por el hombre. Por elevación o por denigración la búsqueda parece haber sido siempre deshumanizarla.<sup>2</sup>”

En síntesis, *Desearás al hombre de tu hermana* abandona (en gran parte) el falocentrismo del típico *sexploitation* para inaugurar un histerocentrismo abocado al deseo femenino y su fluir no exento de resistencias. En el contexto de una actualidad que tensiona y presiona las estructuras patriarcales y en la que el cuerpo de la mujer, como reducto sensual y generador de deseos, se encuentra en plena discusión (por no decir en retirada), la película plantea cierta fricción entre esa estructura patriarcal que la contextualiza y la lucha feminista. Las mujeres, en la película de Kaplan, mutan, se mueven y deciden; en cambio, los hombres deambulan como presos de una animalidad incontrolable que anula su posibilidad de reflexión.

---

<sup>1</sup> Ver <https://www.instagram.com/p/BZcVkyFuoa/> (Posteo Instagram 24-9-17)

<sup>2</sup> Ver <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/censura-retro-mutilacion-pop/> (Marzo 2018)

En definitiva, en este juego de subjetividades en tensión, de roles desafiantes a los modos de representación canónicos en relación a los géneros (tanto en el sentido cinematográfico como sexual) se posiciona en el centro de las discusiones entre feminismo y patriarcado evidenciando la posibilidad de otras formas de encarar lo femenino en una pantalla que aún no avanza al ritmo de un mundo cambiante (no sin resistencias machistas) en el que el deseo y el placer de las mujeres merece ya su rol protagónico.

© **Valeria Arévalos y Viviana Montes**

### Referencias

- Bo, Armando (director). *Fiebre* [cinta cinematográfica]. Argentina: S.I.F.A, 1971.
- Kaplan, Diego (director). *Desearás al hombre de tu hermana* [cinta cinematográfica]. Argentina: Aleph Media/Corbelli Producciones, 2017.
- Halvorsen, Erika. “La calificación a “Desearás al hombre de tu hermana”. Censura retro, mutilación pop” en *Revista Anfibia*, 2017  
<<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/censura-retro-mutilacion-pop/>>  
---.*Desearás*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Mulvey, Laura. “Visual and narrative pleasures” en: *Film and criticism: introductory readings*. New York: Oxford UP, 1975.

### Ficha técnica:

Desearás al hombre de tu hermana (Original)  
Año: 2017  
Duración: 90 min.  
País: Argentina  
Dirección: Diego Kaplan  
Guion: Erika Halvorsen (Idea: Alex Kahanoff)  
Música: Iván Wyszogrod  
Fotografía: Federico Cantini  
Reparto: Carolina Ardohaín, Juan Sorini, Mónica Antonópulos, Andrea Frigerio, Guilherme Winter  
Productora: Aleph Media / Corbelli Producciones / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales  
Género: Thriller. Drama | Thriller psicológico. Erótico.