

Ante la crítica

Ante la crítica
Voces y escrituras sobre cine

Marcela Visconti (editora)

Cátedra: Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Flora Hilert Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Secretario de Infraestructura y Hábitat Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra

ISBN 978-631-6597-10-6

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Visconti, Marcela

Ante la crítica: voces y escrituras sobre cine / Marcela Visconti; Editado por
Marcela Visconti. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial
de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2024.
164 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-631-6597-10-6

1. Crítica Cinematográfica. 2. Arte. 3. Cine. I. Título.
CDD 791.4301

A Ana Amado, en su memoria.

Índice

Prólogo	11
Una distancia apasionada <i>Marcela Visconti</i>	
Capítulo 1	
El cine desde la crítica cultural latinoamericana. Nelly Richard y Beatriz Sarlo <i>Mariano Veliz</i>	17
Capítulo 2	
Victoria Ocampo y el cine <i>Gina Laleggia Gerez</i>	47
Capítulo 3	
Apuntes desordenados para una crítica feminista <i>Marcela Visconti</i>	63
Capítulo 4	
Mujer-paisaje <i>Fernanda Alarcón</i>	87

Capítulo 5	
Cómo tomar notas en la oscuridad. Entrevista a Richard Dyer <i>Agustín Rayneli y Lucas Martinelli</i>	105
Capítulo 6	
Variaciones sobre la crítica. Una conversación con Josefina Sartora, Julia Kratje, Julia Montesorio y Paula Vázquez Prieto. Transcripción de un encuentro realizado con críticas invitadas y estudiantes <i>Marcela Visconti</i>	119
Autores	159

Prólogo

Una distancia apasionada

Marcela Visconti

En el cine, la lucha por la justicia es
una lucha por la visibilidad.

Amaranta Cesar

“¿Qué historia queremos?” pregunta Nicole Brenez como una cuestión cinematográfica fundamental, que Amaranta Cesar —profesora de la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia y programadora, curadora y organizadora del festival Cachoeira Doc— reformula desde América Latina poniendo el foco en la responsabilidad política de un ejercicio de la crítica capaz de ampliar las fronteras de las imágenes: “¿Cuántas películas ni siquiera tienen reconocida su existencia porque las instancias de poder crítico en el cine no siempre saben descifrar signos de nuevas sensibilidades en las imágenes?” (2020: 143; traducción propia). Como gesto de inscripción histórica de obras y autorxs, la crítica es un acto de intervención. Ampliar, complejizar y diversificar el mapa de la sensibilidad. Establecer una distancia que desactive la repetición de los lugares comunes sedimentados. Esta sería la doble apuesta de la labor crítica. Dicho con mayor precisión: la actividad crítica consiste en producir un posicionamiento —una *distancia apasionada*— para intervenir en la lucha por la distribución de visibilidad en el cine, el arte, la cultura. Hacer crítica es intervenir en la

construcción de pensamiento para disputar sentidos, percepciones y formas de la imaginación sobre el mundo que existe y otros mundos posibles.

Estas cuestiones y problemas atraviesan las reflexiones, el análisis y los diálogos que presenta *Ante la crítica. Voces y escrituras sobre cine*, un libro surgido de la labor colectiva de la cátedra “Análisis, crítica y estudios sobre cine” del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). A lo largo de los sucesivos capítulos, voces y escrituras despliegan distintas facetas ante la crítica: la practican, se detienen en quienes la ejercen, la tornan objeto de una conversación que acontece en el aula. La figura tradicional de “el crítico de cine” no es el centro de interés principal de estas páginas que, en cambio, llevan la atención hacia otras formas críticas que adopta la escritura sobre películas dentro del campo cultural argentino y latinoamericano.

¿Qué puede hacer la crítica cultural con el cine?
¿Dónde están sus focos de interés cuando decide trabajar sobre esos artefactos propios y ajenos que son las películas? ¿Cuál es la distancia en relación con los acercamientos propuestos desde cierta presunta especificidad cinematográfica?

En el primer capítulo, “El cine desde la crítica cultural latinoamericana: Nelly Richard y Beatriz Sarlo”, Mariano Veliz parte de estos interrogantes para abordar intervenciones sobre películas que realizan estas dos autoras centrales del pensamiento latinoamericano a lo largo de su producción intelectual. A cargo de Gina Lalleggia, el siguiente capítulo, “Victoria Ocampo y el cine”, contiene el análisis de una serie de ensayos y notas sobre películas de la escritora argentina, fundadora y directora de la revista *Sur*, donde su participación “como crítica abre nuevas discusiones sobre

un medio como el cine que, mayormente, solo era producido y pensado por hombres”. En “Apuntes desordenados para una crítica feminista” (capítulo 3), planteo un abordaje del quehacer cinematográfico y de la crítica considerando enfoques y políticas —de género, de escritura— entre mujeres que hacen cine o escriben sobre él desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Agnès Varda y algunas de sus obras son parte de la filmografía que propone el programa de nuestra materia. A una de esas películas, *Cleo de 5 a 7* (1962), está dedicado el análisis crítico que Fernanda Alarcón lleva a cabo en “Mujer-paisaje” (capítulo 4) a través de un recorrido de siete puntos. “El devenir que se plasma en el proceso transformador de Cleo anticipa reflexiones claves de la teoría fílmica feminista —postula la autora—. Se adelanta incluso a las lecturas emblemáticas de Laura Mulvey y John Berger”. Junto a estos dos autorxs, el nombre de Richard Dyer resuena en el contexto de aquella efervescencia crítica feminista surgida en Inglaterra a fines de los sesenta y en los setenta, cuando comenzaba a conformarse el campo de los estudios de cine, aun rudimentariamente dentro de las universidades. En “Cómo tomar notas en la oscuridad. Entrevista a Richard Dyer” (capítulo 5), Lucas Martinelli y Agustín Rayneli traen la voz de este investigador que “marcó una diferencia con las concepciones vigentes sobre el abordaje teórico de las relaciones entre el cine, el género, las identidades sexuales y raciales”, para indagar su labor pionera como crítico en revistas especializadas, su concepción sobre temáticas que fueron clave dentro de su obra (la idea de entretenimiento, la cuestión de las estrellas, la noción de utopía) y cómo es pensada su vigencia en el presente.

Con el título “Variaciones sobre la crítica”, el último capítulo presenta la conversación que docentes, adscriptxs y estudiantes mantuvimos en un encuentro con Josefina Sartora,

Julia Kratje, Julia Montesoro y Paula Vázquez Prieto, quienes actualmente se desempeñan en medios periodísticos, blogs, sitios web e instituciones académicas escribiendo sobre cine. En la presentación de la charla escribió:

A través del intercambio de experiencias, en el ida y vuelta de las preguntas y respuestas, se tendieron puentes entre lxs estudiantes, entre lo que estaban ejercitando como aprendizaje en la cursada, y las críticas, que compartieron reflexiones sobre su práctica en hacer de la escritura y el pensamiento sobre el cine, un oficio y un modo de subsistencia.

El encuentro tuvo lugar en octubre de 2019 en el ámbito del aula, ese lugar privilegiado donde las ideas se instalan en el espacio. De allí provienen las voces y escrituras aquí reunidas, del aula universitaria como un lugar donde se produce pensamiento en vivo.

La cátedra “Análisis, crítica y estudios sobre cine” en la que me desempeño como profesora titular está integrada por Mariano Veliz como jefe de trabajos prácticos y por Fernanda Alarcón y Lucas Martinelli como ayudantes de primera. Junto con Gina Laleggia, que escribió uno de los capítulos, Sonia Gugolj, Milagros Villar y Sebastián Santillán, formaron parte del equipo de adscriptxs que participó de este proyecto. Siempre presente en nuestras charlas y en el recuerdo está Ana Amado, quien fue la profesora titular de esta materia hasta 2017. A ella, a su memoria, está dedicado este libro.

Bibliografia

Cesar, A. (2020). Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. Cesar, A., Marques, A. R., Pimenta, F. y Costa, L., (eds.), *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* [en línea], pp. 137-156. EDUFBA.

Capítulo 1

El cine desde la crítica cultural latinoamericana

Nelly Richard y Beatriz Sarlo

Mariano Veliz

La crítica cultural latinoamericana y el cine

La maleabilidad del cine (sus fronteras imprecisas, sus reminiscencias difusas, sus orígenes múltiples) suele ser abordada desde una notoria variabilidad de posicionamientos críticos, analíticos y teóricos. En algunos casos se privilegia la búsqueda de aquello que parece definir su esencia y, en consecuencia, se parte de una delimitación rigurosa de las herramientas e instrumentos pertinentes para dar cuenta del fenómeno cinematográfico. En otros, se apuesta a la heterogeneidad de perspectivas teóricas y a la no fijeza de los modos de acercamiento a las películas. En el marco de esta segunda perspectiva puede surgir un diálogo polémico e iluminador con la propia diversidad del cine, con sus oscilaciones entre el arte y la industria cultural, entre la visualidad y la narración, entre la historia y la afectividad. En esta dirección, nos proponemos explorar de qué modo la crítica cultural latinoamericana, encarnada en dos de sus exponentes más sugestivas (Nelly Richard y Beatriz Sarlo), habilita una serie de reflexiones que amplían

las vías de acceso a las películas e inauguran intercambios disciplinarios significativos para pensar el cine desde nuevos emplazamientos.

¿Qué puede hacer la crítica cultural con el cine? ¿Dónde están sus focos de interés cuando decide trabajar sobre esos artefactos propios y ajenos que son las películas? ¿Cuál es la distancia en relación con los acercamientos propuestos desde cierta presunta especificidad cinematográfica? Estas preguntas pueden retomarse a través del estudio de las intervenciones, esporádicas en un caso, frecuentes en el otro, que Nelly Richard y Beatriz Sarlo realizaron sobre determinadas películas. En este sentido, conviene precisar que la propia categoría de crítica cultural supone la emergencia de una variedad de dificultades y estímulos. Su irrupción se produce en el marco de la creciente porosidad de las fronteras entre los campos de estudio y del constante cuestionamiento de los dogmas metodológicos. La crisis de la rigidez disciplinaria y la aparición de territorios liminales en los que surgen nuevos objetos de estudio conforman el entorno en el que se origina y se impone su carácter multidisciplinario. La crítica cultural queda así posicionada en el contorno conflictivo en el que confluyen la crítica literaria y la historia del arte, los estudios visuales y la estética, la filosofía y la sociología de la cultura. Este carácter heterodoxo y esta movilidad de las interacciones se conciben como amenazas programáticas a la estabilidad de las disciplinas. En la perspectiva de Richard, la crítica cultural tiende a acoger aquellos conocimientos “urdidos fuera del refugio profesional de la tradición de las disciplinas, y polémicamente ligados a zonas de experiencias sociales y de luchas extraacadémicas que arrastran también una memoria de la calle” (2001: 190).

La fundación de *Punto de Vista* por parte de Sarlo en 1978, durante la última dictadura cívico-militar, y la de *Revista de*

crítica cultural por parte de Richard en 1990, en consonancia con el fin de la dictadura pinochetista, evidencian la imposibilidad de separar las operaciones críticas de su contexto de intervención. En el caso de Richard, se propuso allí abrir un canal en el que fuera posible

rastrear las huellas de lo vagabundo y lo inconexo que habían sido ignoradas por los saberes científico-sociales, para tejer a partir de ellas construcciones metafóricas y alegóricas de lo no-conciliado cuyas partículas desintegradas de memoria traumática entraban en sordo conflicto con la discursividad integradora del consenso y del mercado que reguló la transición. (2013: 21)

La proposición de la crítica cultural suponía un llamado de atención sobre las zonas más convulsas y secretas, las más tormentosas, de la posdictadura en Chile. Éstas habían sido dejadas de lado por “ambos aparatos de saber (el aparato académico-metropolitano de los ‘estudios culturales latinoamericanos’ en Estados Unidos; el aparato disciplinario-profesional de las ciencias sociales y políticas locales)” (Richard, 2013: 17). El abandono al que los dos enfoques habían arrojado a lo simbólico-cultural y a lo crítico-estético es reparado a través de la emergencia de una crítica cultural dedicada a favorecer los estudios de esos territorios, en ocasiones periféricos, en los que pueden leerse los dilemas epocales más acuciantes.

En este sentido, conviene pensar la distancia existente entre esta concepción de la crítica cultural y la hegemonía ganada por los estudios culturales, en especial en la academia norteamericana de los años ochenta y su posterior llegada a América Latina a partir de la década del noventa. Beatriz Sarlo (2008) piensa la imposición de los estudios culturales

en la clausura del siglo XX en relación directa con la importancia ganada por los movimientos sociales. En América Latina esto se da en el marco de las transiciones democráticas y el naufragio de las totalizaciones modernas. A su vez, su expansión no puede desligarse de su mayor accesibilidad, favorecida por el estudio de las producciones estéticas surgidas de la industria cultural y los medios masivos, en comparación con disciplinas tradicionales como la crítica literaria. Esta penetrabilidad redundante en la ocupación de mayores espacios públicos y en un crecimiento de su público. Sin embargo, los estudios culturales no resuelven el problema de los valores estéticos que la crítica (literaria, artística) sí aborda. En la perspectiva defendida por Sarlo, la cuestión estética no es relevante en los estudios culturales porque se trata de una disciplina que hereda el relativismo de la sociología de la cultura y de los estudios de la cultura popular. A pesar de esto, puntualiza, el valor estético no debería ser ignorado si se quiere recuperar la potencia de la densidad formal y semántica de los artefactos culturales.

Esta llamada a recuperar las discusiones en torno al valor estético, ausentes de muchos campos de estudio recientes, se enfrenta con el dilema de no recomponer, en esa búsqueda, la antigua jerarquía que dividía la cultura letrada y los subgéneros de la cultura popular. En el programa de la crítica cultural resulta clave evitar la nostalgia conservadora que lamenta la pérdida de hegemonía de las artes eruditas. Al mismo tiempo, la reintroducción de la problemática del valor permite, en la perspectiva de Sarlo, romper la uniformización que puede ser resultado de los procesos de relativización cultural. Por lo tanto, resultaría necesario proponer el desafío de relanzar una reflexión sobre el valor estético que no redunde en la reinstalación de un formalismo estético desprendido de toda inscripción política o histórica ni en la reaparición de las antiguas posiciones

jerarquizadas en el campo del arte y la literatura. Sarlo aboga por la emergencia de nuevas formulaciones que abran los textos al análisis de las luchas entre los diferentes sistemas de valoración sociales a través de los cuales las hegemonías culturales van modelando los significados y las representaciones de la literatura y de lo literario.

Frente a este posicionamiento crítico, Richard explicita algunos dilemas derivados de esta debatida recuperación del valor estético y señala la importancia de no asumir su homogeneización. La crítica franco-chilena apela a poner en crisis la propia noción de valor y a polemizar, a partir de allí, con la institucionalidad dominante y con la mercantilización de lo cultural (2001: 193), ambas necesitadas, por diversos motivos, de la reinscripción del valor en el marco de los debates estéticos. Si tanto la institución arte como la industria cultural requieren la reinstalación del valor para asegurar el funcionamiento de sus operatorias de legitimación y de mercantilización, Richard defiende la potencia radical surgida de la desconfianza en torno al valor estético como organizador de las prácticas crítico-estéticas. Esta discrepancia en torno a la voluntad o no de recuperación del valor estético en el marco de las querellas estéticas contemporáneas evidencia la no homogeneidad de los posicionamientos de la crítica cultural latinoamericana y la variabilidad de sus formulaciones, así como el diverso grado de conservación de las herencias de la crítica tradicional (literaria o artística).

Dos dimensiones relevantes derivan de estas discusiones acerca del valor estético, los contornos móviles y las polémicas disciplinarias. Por un lado, la certeza de que las aperturas de la crítica literaria y la crítica de arte hacia las perspectivas de la crítica cultural propiciaron una ampliación del universo de discursos y prácticas que ellas consideran. En estas aperturas se produce una pérdida de

especificidad y, al mismo tiempo, una obtención de nuevos territorios para explorar. Se configura así la posibilidad de pergeñar novedosas estrategias para favorecer la contribución mutua. A su vez, debe tenerse en cuenta que tanto Sarlo como Richard priorizan determinados campos disciplinarios y complejizan sus propias heterogeneidades. En la escritura de Sarlo se privilegia la crítica literaria, disciplina no solo en la que se formó, sino en la que detenta una producción notable que oscila entre el estudio de la literatura sentimental en la Argentina de comienzos del siglo XX (*El imperio de los sentimientos*, 1985), el análisis de las tensiones en el campo intelectual argentino de las décadas de 1920 y 1930 (*Una modernidad periférica*, 1988) y una indagación de la literatura de Jorge Luis Borges (*Borges, un escritor en las orillas*, 1993). Sin embargo, su escritura siempre fue permeable a otros campos y discusiones. Algunos de sus libros, como *Escenas de la vida posmoderna* (1994), *La máquina cultural* (1998) o *Tiempo pasado* (2005), dan cuenta de la amplitud de sus intereses y de la variabilidad de los soportes sobre los que deposita su potencia crítica.

En el caso de Richard, ese privilegio es atribuido a la crítica de arte. Más allá de su formación en la literatura moderna, su dedicación a la crítica, el ensayismo y la curaduría de arte le aseguraron un rol preponderante entre los teóricos y los críticos de arte en América Latina. La proposición de la categoría “escena de avanzada” para referirse a la creación estética producida durante la dictadura en espacios críticos del arte oficial resulta central en *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* (1981). Sergio Villalobos Ruminott señala que la relevancia de este abordaje de la neovanguardia chilena depende no solo de sus dimensiones rupturistas y anti-representacionales, sino también de “la desolación de un trabajo de duelo que elabora la pérdida de un cierto vínculo tenido por natural entre arte y pueblo” (2020: 24).

Sin embargo, también en su caso la crítica de arte se abre a la literatura y los estudios de memoria, la teoría postcolonial y la teoría, la crítica y el activismo feministas. Estos intercambios y confrontaciones se manifiestan en libros como *Fracturas de la memoria* (2007), *Crítica de la memoria* (2010) y *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa* (2017).

Por otro lado, la crítica cultural, situada y múltiple, abierta y proliferante, se piensa en Sarlo y Richard desde América Latina. En esta dirección, resulta imprescindible dirimir cómo se inscribe nuestra región en estos debates. Sarlo explora al respecto el funcionamiento de una división internacional del trabajo artístico e intelectual. Esto supone que en el campo del arte y la literatura se asume que “los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte” (2008: 78). Si en el terreno de la producción artística y literaria se pone de manifiesto esta división del trabajo, un fenómeno semejante ocurre en el caso de la crítica y la teoría. La producción intelectual latinoamericana parece tener que elegir entre plegarse a las distribuciones académicas de los Estados Unidos y Europa y ser, por lo tanto, conducida a los dominios de los *Spanish Studies* o los *Latin American Studies*; o funcionar como lectora y reproductora de las teorías surgidas en los campos que regulan las modas y las hegemonías intelectuales. Frente a estas (falsas) disyuntivas, la crítica cultural latinoamericana apuesta por recuperar una reflexión situada, atenta a sus coordenadas espacio-temporales y a sus inscripciones históricas y socio-políticas. Su defensa de aquellos artefactos culturales a los que se les atribuye una potencia cuestionadora del poder del mercado cultural globalizado supone la aparición de una fuerza semántica que desarticula la imposición de lo políticamente correcto como deriva cultural

de la mundialización capitalista. A su vez, la crítica cultural aboga por la crisis de las delimitaciones metodológicas, por la eclosión de las fronteras entre las disciplinas artísticas y por la porosidad entre las prácticas y las teorías. Finalmente, postula políticas intelectuales que apuntalen ejercicios topográficos que descentren las estéticas globalizadas y colaboren con la emergencia de imbricaciones político-estéticas que repudien las formas domesticadas por el mercado. En esta dirección, Sarlo y Richard exploran, de modos muy diversos y en grados muy variables, las aperturas operadas por la crítica cultural en América Latina. En estas aperturas, el cine detenta un lugar a la vez periférico y significativo.

Beatriz Sarlo

En el sinuoso devenir intelectual de Beatriz Sarlo sobresale la notoria amplitud de sus intereses. Más allá del lugar central que en su producción detenta la crítica literaria, y en especial sus prolíficos escritos sobre literatura argentina, su mirada analítica se fue posando a lo largo de las décadas sobre distintas disciplinas y dispositivos, en una variedad que se extiende desde el diseño urbano a los medios, y desde la modernidad periférica a la intimidad pública. También experimentó una manifiesta multiplicidad de espacios de escritura, oscilantes entre la radicalidad crítica y política de la revista *Los libros* a la masividad de la revista *Viva* del diario *Clarín*. En esa variabilidad, el cine ocupó un lugar secundario, pero constante y expansivo. Sus escritos al respecto no solo pueden dar cuenta de ciertos giros en sus posicionamientos teóricos e ideológicos, sino también evidenciar las diferencias entre aquellos textos que circulan en revistas y adoptan mayoritariamente el formato de la crítica analítica

y aquellos que se inscriben en sus libros y forman parte de argumentaciones de mayor densidad conceptual.

En la década de 1970 Sarlo publicó esporádicos análisis críticos de películas argentinas en *Los Libros*. En este primer acercamiento al cine, se impone la perspectiva de una crítica literaria que no repara específicamente en los recursos cinematográficos y apela frecuentemente a determinar las matrices literarias en las que las películas pueden inscribirse. En esta dirección, dos artículos merecen ser explorados con mayor profundidad: “Cine argentino: de *Juan Moreira a La tregua*” y “Sobre *Nazareno Cruz y el lobo*”. En el primero, Sarlo propone una cartografía del cine argentino estrenado desde comienzos de 1973 hasta mediados de 1974. En el contexto de la primavera camporista y el tercer gobierno de Juan Domingo Perón, las películas son consideradas exponentes del clima político. El privilegio asignado a aquellas que obtuvieron mayor repercusión comercial depende de la confianza en que en los fenómenos de masas puede reflejarse, con las articulaciones propias del medio, la realidad nacional (1975a: 11). En una interpretación polémica, que elige como eje de análisis el modo en el que se representa lo popular en estas películas, se plantea desnudar el falso progresismo de *La tregua* (Sergio Renán, 1974), desentrañar el modelo burgués del cine de Leopoldo Torre Nilsson evidenciado en *Los siete locos* (1973) y *Boquitas pintadas* (1974) y marcar el hiato entre la interpelación a los sectores populares lanzada por *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) y el rechazo recibido por parte de ese sector en su estreno comercial de 1973.

Frente a estos modelos, Sarlo erige a Leonardo Favio como el cineasta que sí logró establecer una comunicación cercana con las masas. En el ejercicio de lectura gramsciana de *Juan Moreira* (1973), Sarlo precisa las coincidencias entre esta película y lo que identifica como ideología populista:

“la contradicción atravesaba la obra de Favio por zonas donde también atraviesa a la ideología populista: exaltación del marginado y solución paternalista de sus conflictos” (1975a: 12). Por eso sugiere que en el futuro la cuestión a resolver será explorar de qué modo este cine, haciéndose cargo de las contradicciones “que van desde lo económico a lo político —de la producción material a la ideología— pueda llegar a expresar, ante grandes masas que son su público, contenidos realmente democráticos y antiimperialistas” (1975a: 14). El señalamiento de estas contradicciones cinematográficas y políticas no puede desprenderse de la posición de Sarlo, y del Partido Comunista Revolucionario en el que militaba, en el mapa político de la época. Su defensa parcial de la presidencia de María Estela Martínez de Perón, ante el clima de incertidumbre política que se vivía en Argentina el año previo al golpe de Estado de 1976, ocasionó la célebre salida de la dirección de la revista de Ricardo Piglia. Esto ocurrió en el número de marzo-abril de 1975 que media, precisamente, entre los dos artículos dedicados por Sarlo a Leonardo Favio. Los editoriales que ambos publicaron en el último número del que participó Piglia dan cuenta de la variabilidad de perspectivas acerca de la política nacional de la época: la defensa (parcial) o la crítica (radical) al gobierno de María Estela Martínez de Perón.

Su interés en proponer un intercambio entre las categorías gramscianas y el cine argentino se profundiza en “*Sobre Nazareno Cruz y el lobo*”. En este caso, más allá de señalar cuáles son los códigos que la película hereda del radioteatro, el folletín y el circo, Sarlo sostiene que Favio es el director argentino que se hace cargo de los temas, las situaciones y los mitos más relacionados con las experiencias actuales, o con la historia, de amplios sectores populares (1975b: 24). En su argumentación, la cuestión de una cultura nacional, en un país dependiente, está vinculada con el problema de

las formas y los contenidos presentes en las creaciones folklóricas espontáneas de las masas o de los creadores que transitaron un proceso de identidad con los sectores populares. Favio ocupa un rol clave, precisamente, por las recuperaciones que opera sobre estos acervos culturales y por su oposición a la cultura de las clases dominantes. Sarlo recurre a Gramsci para señalar que si bien el proceso encarnado por Favio es impotente para llevar a cabo la tarea histórica de su separación e independencia de clase; sin embargo, no puede ser desechado “por los revolucionarios sino analizado en el sentido de descubrir sus núcleos de verdad y luego —en un largo camino donde el proletariado desempeñará su papel fundamental— establecer los momentos de ruptura y los momentos de conservación y superación” (1975b: 24-25). De este modo, la perspectiva sobre el cine de Favio no depende tanto del reconocimiento y análisis de sus valores estéticos, sino de la posibilidad de pensarlo en función de las batallas político-ideológicas de su tiempo.

Luego del allanamiento y clausura de *Los Libros* tras el golpe de Estado de 1976, la fundación de *Punto de Vista* en 1978 da cuenta de los notorios cambios operados en el campo intelectual argentino en ese contexto histórico y político. La revista constituyó un espacio relevante en el que se revisó la función de la crítica, se incorporaron nuevas voces y teorías, se exploró la problemática de la memoria y se reposicionó el lugar de los intelectuales de izquierda. *Punto de Vista*, concebida como un espacio de difusión de una cultura de resistencia, conformó un vehículo clave para la modernización de la crítica cultural a través de la circulación de autores como Raymond Williams, Richard Hoggart y Pierre Bourdieu. El contacto con estos intelectuales, en especial con los dos primeros, supuso la primera recepción significativa de los estudios culturales en Argentina. En ese trabajo de lectura y traducción se jugó no sólo una

renovación del campo intelectual, sino también una ampliación de los contornos de la crítica literaria. En esa apertura comenzaron los progresivos desplazamientos a otros territorios (fenómenos socio-culturales, productos de los medios masivos). Así, en los múltiples cruces entre la crítica literaria y las ciencias sociales Sarlo delinea su propia forma de crítica cultural en la que la apropiación de una lectura socio-ideológica ya no se desprende del valor estético.

Los escritos sobre cine publicados por Sarlo en *Punto de Vista* dan cuenta de ciertas transformaciones en su perspectiva crítica. En “Fassbinder: por un cine de ideas”, publicado en 1978 bajo el seudónimo de Silvia Niccoloni, explora seis películas de este cineasta alemán exhibidas en el Instituto Goethe: *Katzelmacher* (1969), *Dioses de la peste* (*Götter der Pest*, 1970), *El frutero de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971), *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), *La angustia corroe el alma* (*Angst essen Seele auf*, 1974), *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest*, 1974) y *Sólo quiero que me amen* (*Ich will doch nur, daß ihr mich liebt*, 1976). En el artículo predomina la voluntad de identificar la firma de un autor, materializada en un estilo, una sintaxis y un ritmo. En concordancia con esta cohesión, Sarlo destaca la recurrente “reescritura ideológica” de ciertos géneros narrativos clásicos (aunque sorprende la falta de referencia a los melodramas de Douglas Sirk) e inscribe las películas en el marco de las teorías del distanciamiento brechtiano. Aquí ya no aparece la interpretación del cine desde categorías gramscianas, ni su vinculación con las prácticas políticas revolucionarias. En el marco de un artículo en el que el análisis ideológico sigue detentando un lugar predominante, puede vislumbrarse el giro paulatino que una parte considerable de la intelectualidad de izquierda comienza en el marco del terrorismo de Estado hacia posiciones de

menor radicalidad política en su propia aproximación a los fenómenos estéticos.

En “La historia contra el olvido” publicado en diciembre de 1989 Sarlo aborda *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) en una profunda reflexión sobre la memoria. Más allá del análisis del documental, en el que identifica la interrogación propuesta por la cámara de los restos materiales de los campos de concentración para proporcionar un sentido a la experiencia concentracionaria (1989: 11), Sarlo propone una crítica situada en la que el trabajo sobre *Shoah* dialoga fuertemente con el contexto político argentino a través de la introducción de una referencia concreta a las políticas judiciales y de memoria del gobierno menemista. El 7 de octubre de 1989 el presidente Carlos Menem había decretado los indultos que habían dejado en libertad a los jefes militares procesados que no habían sido beneficiados por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, a los participantes de las rebeliones militares carapintadas de Semana Santa y Monte Caseros en 1987 y de Villa Martelli en 1988, a los ex miembros de la Junta de Comandantes Leopoldo Galtieri, Jorge Isaac Anaya y Basilio Lami Dozo, condenados por los delitos cometidos en la conducción de la Guerra de las Malvinas y a algunos dirigentes de los grupos guerrilleros que se encontraban todavía detenidos. De esta manera, se evidencia la intención de Sarlo de pensar una crítica cultural atenta a la actualidad y orientada a desarrollar sus propios modos de intervención sobre la arena política. En su abordaje, sin embargo, no se trata tanto de posicionar a la película de Lanzmann como una excusa para reflexionar acerca de las políticas de memoria menemista, sino de explorar las tensiones entre los modos en los que Lanzmann piensa el ejercicio crítico de la memoria y las maneras en las que en ese presente argentino se organizaba un intento de devastación memorístico sin precedentes. Así, Sarlo

es capaz de esgrimir un cruce entre los recursos cinematográficos que ordenan *Shoah* y las perspectivas éticas, judiciales y políticas que inauguraban los años noventa en la Argentina.

La participación de Sarlo en *Revista de cine*, ocurrida en el marco ya afianzado de su acercamiento a la socialdemocracia,¹ supone dos giros significativos para pensar su apropiación de la crítica cultural. Por un lado, la sistematización de un modelo de lectura influenciado por el contacto con la antropología de Clifford Geertz. Sarlo precisa en una entrevista la importancia de apreciar el valor de “tomar siempre algo chico, pequeño, de poca extensión, para hacer lecturas verticales” (Kratje, 2020). Esta incidencia de la antropología de Geertz confluye con la relevancia asignada a lo fragmentario en las teorías de Roland Barthes y al detalle en los ensayos de Walter Benjamin. En diálogo con estas perspectivas, Sarlo apuesta a encontrar lo significativo en lo que puede parecer menor. En este sentido, en “El vacío” aborda ciertas películas de Hong Sang-soo a través de la disyuntiva estética contenida en la pregunta ¿saturar o vaciar? En un artículo que reconoce que su planteo es aproximativo y huye de las afirmaciones taxativas, Sarlo propone una lectura vertical de la “pobreza escenográfica” del cine de Hong para dilucidar las causas por las que la mirada occidental siente que algo falta en esos cuadros.

Por otro lado, se opera una reivindicación de lo singular, una redención de la heterogeneidad que no apela sólo a la variabilidad de los objetos culturales que analiza, sino al funcionamiento de su propia praxis crítica. Así, en “*Francofonía: la compleja alma rusa*” se permite un texto

1 Este giro se produce desde la segunda mitad de los años ochenta y se acentúa en su acercamiento al gobierno de la Alianza (1999-2001); a partir de allí, el alejamiento de las posiciones revolucionarias de las décadas previas se acompaña de un acercamiento progresivo a sectores más cercanos a las posturas de centro derecha.

más cercano a la crítica de una revista especializada. Si bien aquí se aventura al análisis de ciertos recursos formales, la impugnación final de la película de Sokurov depende de su supresión de la cuestión judía en su abordaje de las políticas culturales del nazismo. Así, la lectura ideológica de Sarlo destaca que “no es posible pedir que un film diga todo sobre las cosas, pero en este caso, entre el desprecio alemán por los rusos y un Mal ejercido fuera de toda medida, es imposible abolir a los judíos” (2016: 119). De este modo, aparece una potente condena moral a un cineasta que materializa notables riesgos formales y considerables experimentaciones en su reflexión sobre el vínculo entre el cine y la historia.

En “La cabeza de Bazin” Sarlo asume la dificultad de explorar la relevancia que detenta la participación de André Bazin en la revista *Esprit* en la conformación de su teoría del cine. Sin embargo, Sarlo decide diseñar un camino oblicuo para llegar a esa reflexión: partir de la interrogación del proyecto baziniano de filmar las iglesias de Saintonge. La austeridad arquitectónica del románico de Saintonge es elegida por Bazin como encarnación del mundo campesino. Sarlo sugiere irónicamente que en la actualidad se lo llamaría “populismo estético” (2017: 92). En este sentido, le interesa pensar la comunidad de ideas de este proyecto inconcluso y las nociones filosóficas que circulaban en *Esprit*, en especial aquéllas debidas a Emmanuel Mounier. A raíz de la proposición de esta conformidad entre la teoría del cine de Bazin, su proyecto de filmar las iglesias románicas y el sistema conceptual del personalismo cristiano de Mounier, Sarlo no sólo identifica un núcleo significativo y poco explorado en la producción crítica de Bazin, sino que prioriza una lectura oblicua de la entrada de la ideología en el pensamiento baziniano. Precisa al respecto que “no sostengo que las ideologías siempre se imponen a una obra, sino que quien filma no puede cortarse la mitad del cerebro en el

preciso momento en que comienza una película” (2017: 91). Así, más allá de la diversidad de artefactos estéticos sobre los que detiene su mirada crítica y de la variabilidad de encuadres, la dimensión ideológica se impone finalmente en la asignación final de sentido y valoración.

En ocasiones específicas, Sarlo introdujo el análisis de películas en el marco de las argumentaciones de sus libros ensayísticos. En esta dirección, el abordaje de *Los rubios* presente en *Tiempo pasado* se inscribe en los profusos debates surgidos en ocasión del estreno de este documental de Albertina Carri en 2003. La voluntad polémica del libro se manifiesta en su recuperación de las controversias derivadas de la publicación de *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* de Andreas Huysen y en la apelación a la noción de “giro subjetivo” para dar cuenta, en gran medida, de aquellas reconstrucciones de la memoria ocurridas en un contexto que valora el despliegue de la subjetividad. Sarlo esgrime aquí una crítica sistemática de la hegemonía del testimonio, en tanto narración de la experiencia, en la literatura, la filosofía, la historia y el arte. Desde su perspectiva, detrás de este fenómeno se encuentra la instauración del tono subjetivo de la posmodernidad que condujo a la legitimación de las “banalidades personales” por los nuevos derechos asignados a la subjetividad (2007: 134).

Dentro de esta intervención crítica acerca del testimonio, el análisis de *Los rubios* se incluye en un capítulo dedicado a pensar la noción de “postmemoria”. Sarlo recupera esta noción propuesta por Marianne Hirsch en *Family Frames* (1997) para conceptualizar “la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos” (2007: 126). Se trata de un trabajo de reconstrucción llevado a cabo por un sujeto implicado en su dimensión psicológica más personal. Dado que la postmemoria refiere en general al modo en el que los hijos procesan la historia de sus

padres allí donde hubo fracturas importantes, Sarlo vincula esta forma de memoria con la posición de los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina. Esta memoria, construida a través del canon de la memoria escolar, institucional, política y familiar, estaría actuando en el documental de Carri, cuyos padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, fueron desaparecidos durante la dictadura. Sin embargo, en el ejercicio de posmemoria de *Los rubios*, según Sarlo, no se asistiría tanto a la reconstrucción de las historias de los padres de Carri sino a una reconstrucción de la cineasta en ausencia de ellos (2007: 147).

Esta dimensión performativa no sólo pliega el documental al giro subjetivo, sino que abre una reflexión sobre la relevancia de la pertenencia generacional. En este sentido, la brecha existente entre la generación de Sarlo y la de Albertina Carri posiblemente sea uno de los factores que determine la dificultad de la ensayista para analizar ciertas dimensiones del documental. Sarlo recupera una intervención de Martín Kohan en la que sostiene que la película posterga la dimensión específicamente política de la historia para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, lo cotidiano, lo más personal de la historia de Roberto Carri y Ana María Caruso. Esta elección, central en el programa estético-político de Carri, resulta rápidamente desestimada. Sarlo precisa al respecto que Albertina Carri no rastrea las razones de sus padres, sino que “busca a sus padres en la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable, y por eso no puede concentrarse en los motivos que los llevaron a la militancia política y a la muerte” (2007: 148-149). En lugar de aceptar lo que el documental propone, Sarlo le exige lo que considera necesario en un abordaje del terrorismo de Estado. Esta confusión resulta significativa porque en su argumentación acerca del testimonio Sarlo recurre a las teorías de Jacques Le Goff

y Margaret Mead para pensar el carácter intransferible de la experiencia entre generaciones. En esta dirección, su propia praxis crítica materializa esta dificultad. En concordancia con ésta, Sarlo señala que los padres desaparecidos están enmudecidos en la película “ya que las razones de esos dos militantes, si no se las busca en la política de una época, serán definitivamente mudas” (2007: 149). A pesar de esto, la presunta mudez de los padres resuena en la propia sordera de Sarlo para oír lo que se estaba jugando en el desplazamiento operado en el documental y la urgencia por encontrar nuevos modos de aproximación al pasado reciente.

Nelly Richard

La crítica cultural, tal como la concibe y ejerce Nelly Richard, promueve un desajuste del orden de las representaciones dominantes a través del privilegio asignado a la dimensión viva y cambiante de una práctica (Valderrama, 2020). No se plantea en términos abstractos ni genéricos, sino que se piensa como una operación situada en la que se ponen en contacto y colisión sentidos explícitos y prácticas insurgentes en un contexto temporalmente determinado (Castillo, 2020: 9). Asentada en el espacio definido por los cruces entre la cultura, la política y el arte, la crítica cultural se articula también mediante su atención a los intercambios entre la circulación de las imágenes y las mercancías. En la práctica escrituraria de Richard se abre un sistema de variaciones en el que el análisis de diferentes artefactos culturales le permite bucear sobre los giros y los deslizamientos que se operan en las batallas por el poder y la asignación de sentido. Sergio Villalobos Ruminott precisa que “lo que caracteriza a las intervenciones de Richard tiene que ver con un sostenido entrevero (*engagement*),

con las micro-políticas en juego en cada ocasión crítica” (2020: 23). Por eso, si bien su escritura prioriza ciertos campos (los conflictos historiográficos, políticos, culturales y estéticos de la transición chilena, la formación de la institución arte, los feminismos, las disidencias sexuales, la crítica de la memoria y las retóricas de la justicia), supone siempre un desmontaje de las operaciones del poder y su geometría de fuerzas.

El trabajo emprendido en la producción crítica de Richard no cesa de horadar las políticas de la memoria oficiales que, en el marco de la transición democrática chilena, intentaron silenciar sus dimensiones más conflictivas y pulir la rugosidad del pasado reciente para convertirlo en una superficie marmórea en la que inscribir un relato conciliador e indiferente a los reclamos de justicia. En este sentido, sus textos configuran un ejercicio persistente de desglose de los modos en los que durante el gobierno de la Concertación (1990-2010) se impulsó una política de consenso acorde con las limitaciones de la democracia neoliberal. Sergio Villalobos Ruminott puntualiza al respecto que la crítica de la memoria ejercida por Richard implica “no solo una interrogación de los mecanismos de estandarización, archivación y museización que definen la producción de un relato pacificador con respecto al pasado, sino que abren la pregunta por las latencias del archivo, sus espectros imponderables, los que comunican con las pulsiones irrefrenables de la revuelta contemporánea (2020: 26). El pasado no es concebido nunca como un tiempo concluido, sino como un tiempo abierto al presente y a sus propias heterogeneidades. Así, se trata de dar batalla por la asignación de sentido a ese pasado vivo y actuante a través de la gestación de formas de memorias insurrectas.

Estas memorias batallantes encuentran en ciertos artefactos culturales el espacio idóneo para continuar con esa

ofensiva en contra no solo del olvido sino también de las memorias oficiales que congelan el pasado en gestos momificados. En esta dirección, su dedicación a la producción estética de la neovanguardia surgida en Chile en los años de la dictadura implica pensarla como operadora de una compleja remodelación de los códigos artísticos y sociales, “sin que este neoexperimentalismo vanguardista sacrificara nada de lo urgido y urgente de las condiciones de emergencia histórica, política y social que las determinaban” (Richard, 2020: 116). El interés por pensar esas irrupciones artísticas que desacomodan tanto las manifestaciones estéticas de los epifenómenos dictatoriales como las remanentes del arte militante revive en su propio acercamiento a las producciones estéticas contemporáneas, incluyendo sus esporádicas reflexiones sobre películas. Así, estará más atenta a los modos en los que en el cine emergen producciones que indagan en ciertos territorios de experimentación que a las maneras en las que se reproducen sus formatos convencionalizados.

El cine ocupa un espacio reducido en el marco de los artefactos culturales abordados por Richard. A diferencia de las preocupaciones de Sarlo, que se desplazan de la crítica baziniana a las películas de Alexander Sokurov y de las discusiones en torno a la relación entre política y neovanguardia a *Los rubios* de Albertina Carri, las intervenciones de Richard se apegan al cine chileno y, en especial, aquel que problematiza las relaciones entre historia y memoria, imagen y subjetividad, política y cultura. Conviene precisar que no se trata tanto de escritos sobre cine, sino de gestos críticos que encuentran en determinadas películas núcleos para seguir reflexionando acerca de los dilemas del extenso proceso de la transición democrática chilena. En estos artículos Richard privilegia los acercamientos comparatistas. En “Ir y venir” propone un diálogo entre

Chile, la memoria obstinada de Patricio Guzmán (1997) y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo (2007). En “El contratiempo crítico de la memoria” elabora una comparación entre dos modos de configuración del vínculo entre imagen y memoria: *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (1975-1979) y el libro *Imágenes de 1973. Archivo histórico El Mercurio* (2003). En “Dos puestas en escena del recuerdo de la campaña del Sí y del No” arriesga una comparación entre dos formas de relacionar las imágenes del pasado y los desplazamientos de sus huellas: la película *No* de Pablo Larraín (2012) y la campaña presidencial que enfrentó a Michelle Bachelet y Evelyn Matthei en 2013.

En el marco de las políticas de la memoria conciliadoras implementadas durante los gobiernos de la Concertación, las resonancias polémicas de *Chile, la memoria obstinada* de Patricio Guzmán y de *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo son amplificadas por el análisis crítico de Richard. Si ambos documentales constituyen piezas claves en los litigios de interpretación del pasado reciente, Richard se pliega a esa voluntad beligerante para sumar desde su texto un abordaje que apuntala la emergencia de memorias insurrectas. Tanto en el documental de Guzmán (articulado en torno a las primeras proyecciones que logra organizar de *La batalla de Chile* en instituciones educativas chilenas después de veintitrés años del golpe de Estado que había dejado inconcluso el documental y exiliado a su realizador) como en el de Castillo (en el que recuerda la convivencia clandestina con Miguel Enríquez, máximo dirigente del MIR, en la casa ubicada en Santa Fe 728, donde fue asesinado por agentes de la DINA) se trata de agrietar la amnesia y favorecer la irrupción de las memorias de los ex combatientes de las organizaciones revolucionarias, de las víctimas de la represión y de los exiliados. En el ir y venir de los recuerdos se traman estos ejercicios de memoria que evitan la idealización de las

gestas revolucionarias y desmontan las construcciones míticas del pasado, al mismo tiempo que se preguntan cómo pueden estas revisiones despertar las cenizas del pasado interrumpido para hacerlo intervenir sobre el presente.

La crítica cultural practicada por Richard apela a una aparición fuerte de la subjetividad de los autores. Sin embargo, no se trata de la noción de autor sostenida por la política de los autores en el campo de la crítica cinematográfica, sino de una concepción marcada poderosamente por el nivel de la experiencia. Esta puesta en juego de lo experiencial se evidencia, en “Ir y venir”, en la voluntad de presentar a Guzmán y Castillo como exiliados que experimentan un “retorno traumático” al Chile de la transición. Richard piensa los documentales como ilaciones del recuerdo encargadas “de amortiguar los daños de la ruptura biográfica e histórica que escindió la relación entre pasado y presente” (2010: 137-138). Su abordaje, en diálogo con el giro biográfico explorado por Sarlo, asume que la historia personal resulta inescindible de la reflexión colectiva. Los estrenos de *Chile, la memoria obstinada* en 1997 y de *Calle Santa Fe* en 2007 suponen para Richard la inscripción del exilio, en tanto experiencia de despertencia, como dilema del presente y no como problema concluido del pasado.

A su vez, y a diferencia de lo que ocurre en la crítica cultural de Sarlo, indiferente a los problemas de género y ausente de los debates feministas (con excepción de la publicación de *La lengua en disputa. Un debate sobre el lenguaje inclusivo*, en el que se recupera su intercambio con Santiago Kalinowski, producido en el marco de la octava Feria de Editores), Richard ocupa un lugar clave no solo en la circulación de teorías y críticas feministas, sino también en el terreno del activismo. En su reflexión sobre *Calle Santa Fe* Richard incorpora una referencia significativa al lugar de lo femenino en las militancias insurgentes de los

sesenta y setenta. Las apelaciones a lo femenino, tanto en el documental como en su crítica, constituyen un “recurso anti-dogmático que resquebraja el molde de las verdades absolutas de la militancia partidaria” (2010: 163). De este modo, “lo femenino en tanto configuración simbólica sirve de doblez para introducir en el principio uniforme de lo Uno (dogmas y ortodoxia) el plural disonante y heterogéneo de lo otro (sospechas y rebeldías) y para fisurar el molde de las verdades absolutas” (2010: 151). En la crítica de Richard, la rebelión implicada en la participación femenina en las gestas insurrectas del pasado compone parte del linaje de las revueltas feministas de la actualidad.

Si en el ejercicio comparativo entre los documentales de Guzmán y Castillo se evidencian los diálogos que se establecen entre las propuestas estético-políticas de los cineastas y la perspectiva crítica de Richard, en el caso de *La batalla de Chile* de Guzmán e *Imágenes de 1973. Archivo histórico El Mercurio*, la comparación apunta a desentrañar dos configuraciones discrepantes de la memoria presentes en estos artefactos culturales. En el contexto de la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado, tanto el documental de Guzmán como el libro editado por el diario *El Mercurio* implican para Richard la materialización de estrategias opuestas del recuerdo: por un lado, la elección de no renegar de la fuerza de desbordamiento de las pasiones y los antagonismos que contagiaron a la historia de la Unidad Popular; por el otro, la pretensión de fijar sucesos y procesos en una visión ordenadora del pasado que controle sus memorias descontroladas (2010: 165).

Estas estrategias del recuerdo se organizan, en gran medida, en torno a la circulación de la palabra y su tensión con las imágenes. Richard destaca la irrupción, en *La batalla de Chile*, de una “verbalidad múltiple” que se hace cargo del ejercicio de una palabra “disertativa o increpante” (2010: 170).

En esta aparición de las voces de lo colectivo, tensionadas con una cámara volcada al registro de su presente (el convulsionado último año de gobierno de Salvador Allende), se juega una política de la horizontalidad de las hablas. Si la imagen se dedica a involucrar en la acción el cuerpo de los espectadores, la banda sonora se orienta a inscribir la oralidad múltiple de la Unidad Popular. Por el contrario, el libro de *El Mercurio* “recita una versión muda (enmudecida) de una historia detenida en un pasado fotográfico” a través de la reedición de aquellas fotos de prensa con las que este mismo diario “arremetía contra el pueblo en los años de su despiadada lucha por reconquistar el monopolio de la palabra, del que se sintió despojado cuando la Unidad Popular transgredió la hegemonía del poder discursivo al desplazar insurgentemente la verbalidad política hacia la calle, la fábrica y la población” (Richard, 2010: 173). Las páginas en blanco que rodean las imágenes, en las que no aparecen leyendas ni textos informativos, desconectan a las fotografías del campo de referencialidad política e histórica de cuyos conflictos fueron partes activas y batallantes. Frente a estas estrategias, Richard explora la potencia de la imagen en el marco ampliado de un dispositivo de visibilidad. No se limita al examen formal de las imágenes (cinematográficas o fotográficas) sino que piensa su funcionamiento a través de su tensión con la palabra, su contexto de aparición y sus derivas históricas.

En esta búsqueda, apela al análisis de las estructuras narrativas y argumentativas para develar las construcciones del recuerdo allí actuantes. La estructura de *Imágenes de 1973* evidencia sus intencionalidades históricas y políticas a través de su índice “y la misma división temática [que] parecería querer repertoriar fijamente a la realidad demasiado confusa de una historia alborotada, reubicando sus escenas bajo etiquetas que delimitan y separan los campos

de sentido” (Richard, 2010: 174). En una opción potentemente diversa, en *La batalla de Chile* Guzmán “caotiza” la percepción de lo real mediante un trabajo con lo parcial y lo segmentario. A Richard le interesa explorar el modo en el que la propia experiencia del cineasta se imprime en su documental. Por eso, piensa las tensiones entre el material rodado en Chile y el montaje operado en el exilio. Si bien el bombardeo a La Moneda se establece como una macro-referencia histórica, “Guzmán no dejó que el final dramáticamente conclusivo de El golpe de estado tuviera la última palabra de una narración consumada desde el punto de vista histórico” (Richard, 2010: 172). En el reordenamiento del material filmado, realizado en colaboración con Pedro Chaskel, Guzmán concluye la trilogía con la parte titulada “El poder popular”. Así, el cierre no queda en manos del golpe de Estado sino que “*La batalla de Chile* hace que la insumisa máquina corpórea de los tiempos de la Unidad Popular siga disparando hoy una carga de aspiraciones y revueltas que ni el veredicto de la historia *ya contada* ha logrado bloquear definitivamente” (Richard, 2010: 172). De este modo, mientras la editorialización neutra de *El Mercurio* decide vaciar la historia de las controversias que enfrentan lo real a lo posible, la narración no derrotada sino esperanzadora de *La batalla de Chile* mantiene sin suturar la brecha de insatisfacción entre lo *real consumado* y lo *imaginario utópico*.

La apuesta comparatista incrementa sus riesgos en “Dos puestas en escena del recuerdo de la campaña del Sí y del No”. En un gesto que refuerza la voluntad de quiebre de los límites disciplinares de la crítica cultural, aquí ya no se trata de poner en serie dos documentales o dos artefactos culturales, sino de relacionar una película de ficción, *No*, y un acontecimiento histórico-político, la campaña presidencial del 2013, a partir de la relevancia que en ambos fenómenos ocupa el Plebiscito Nacional de Chile de 1988 en el que

se dirimió la continuidad o la clausura de la dictadura pinochetista. La diferencia entre los modos en los que éste se hace presente en cada caso le permite a Richard reflexionar sobre la vinculación del pasado con el presente y el futuro. No se trata tanto de recurrir al cine para revisar la historia, sino de asumir al cine como un acontecimiento histórico y a la historia como un relato en curso. Así, la crítica cultural se abre a la multiplicidad de sus objetos de estudio y explora la densidad semántica derivada de este tipo de intercambios.

En su análisis de *No*, que narra el armado de la franja publicitaria televisiva de la campaña del No que buscaba dar por terminado el régimen de Pinochet, Richard recupera los debates generados por el estreno de la película de Larraín; en especial en relación con su presunto carácter paródico o satírico. Sin embargo, el rigor de su análisis se orienta a desentrañar las consecuencias estéticas, históricas y políticas derivadas de la indeterminación temporal implementada en la película. Su crítica lee en profundidad un único recurso de *No*, pero en esa lectura intensiva logra desmontar su funcionamiento. Identifica al respecto que

la película se propone recrear un ambiente de época con el mismo registro de cámara video cuya tecnología U-matic se usaba a fines de los ochenta, en la época en la que fueron grabadas las franjas televisivas del plebiscito de 1988, para darle a la imagen que se filma hoy la misma apariencia de las imágenes de entonces. (2015: 129)

De esta manera, en su perspectiva, la película mantiene al recuerdo del plebiscito en la fijeza de una imagen que contradice la dinámica requerida por una memoria en acción.

Para Richard, esta confusión de los tiempos impide a la conciencia del espectador incorporar a su elaboración de

la memoria los cambios político-sociales que ocurrieron en el intervalo de distancia que separa el original (el plebiscito de 1988) de la copia (la película de Larraín) (2017: 129). Richard acentúa que entre ese pasado y el presente se extiende no sólo la extensa y polémica transición chilena sino, en particular, un acontecimiento que desvela sus límites: el movimiento estudiantil del 2011. Si la crítica cultural se concibe como una práctica situada, la ruptura propiciada por la emergencia radical de este movimiento resulta el marco político-enunciativo desde el que Richard piensa la película y la campaña electoral. La revuelta estudiantil, que “se propuso hacer saltar aquella impronta de mercado que había capturado a la sociedad chilena en la trampa de la ‘democracia como producto’ con la que ironiza la película” (Richard, 2017:130), evidencia las insuficiencias de la parodia. Esto se debe a que al suprimir la distancia histórica en la construcción de la imagen, *No* suprime también

los intervalos de insatisfacción y disconformidad que separan el ya fue (el plebiscito de 1988) del todavía no (las aspiraciones de un futuro distinto expresadas por el movimiento estudiantil del 2011 que relee críticamente el pasado transicional apelando a su virtualidad no consumada. (Richard, 2017: 132)

Si en la película dirigida por Larraín la apelación al plebiscito aparece deshistorizada, la emergencia del recuerdo del plebiscito en la campaña presidencial del 2013 siguió el camino de la rehistorización. En la campaña presidencial que enfrentó a Michelle Bachelet (Nueva Mayoría) y Evelyn Matthei (Alianza) el recuerdo de la participación de ésta en la campaña por el Sí dejó a esta política de la derecha chilena pegada al pasado dictatorial en el presente de la campaña presidencial. Así, su figura “quedó marcada por una

línea de continuidad que enlazaba fatalmente su historial asociado a la valoración de la dictadura militar con el programa de su candidatura manifiestamente contraria a los cambios” (Richard, 2017: 135). En el Chile posterior a la revuelta estudiantil, como señala Richard, ese pasado histórico se convirtió en una atadura de la que a Matthei le urgía liberarse “porque el recuerdo del régimen militar, con el paso de los años, se ha vuelto políticamente inconveniente incluso para la derecha” (2017: 138). Si la película dirigida por Larráin apela a un recurso que deshistoriza el abordaje del pasado suturando las grietas y los conflictos de la historia, la campaña presidencial supuso la reaparición de la memoria abierta del plebiscito actuante sobre la política chilena contemporánea. De este modo, la comparación entre la película de ficción y el episodio histórico-político establece un sistema de alumbramiento mutuo. La aguda percepción de Richard encuentra, en el intercambio entre ambos fenómenos, el modo de confrontar dos maneras de operar sobre el pasado: por un lado, la borradura del hiato temporal, la sutura de las grietas de un pasado concluido; por otro, la memoria viva que reclama intervenir sobre el presente, la marcación de la rugosidad del pasado abierto al futuro.

* * *

Entre las intervenciones de Beatriz Sarlo y las de Nelly Richard se vislumbran semejanzas y diferencias. En ambas resulta clave la emergencia de una crítica situada, atenta al presente y afectada por su contexto histórico. Los escritos de Sarlo sobre cine, extendidos desde su participación en la revista *Los Libros* en el marco de la insurgencia de las izquierdas latinoamericanas hasta su pertenencia a la *Revista de cine* en su giro socialdemócrata, están atravesados por los dilemas más relevantes del campo intelectual

(la representación de lo popular, la aparición de la ideología, las políticas de la memoria). Sus artículos funcionan así como indicadores, o termómetros, de las fiebres políticas epocales. Los escritos de Richard sobre cine se concentran dentro del siglo XXI y respetan una mayor restricción temática: se trata siempre de reflexiones acerca de la memoria. Si en un caso se asume una variabilidad de intereses y en el otro una condensación de preocupaciones, también debe marcarse la tendencia de Sarlo a desplazar en ciertos casos la importancia de los recursos formales (a diferencia del enorme y erudito cuidado delegado a esta dimensión en sus estudios literarios) y la dedicación de Richard a algunos de estos recursos posicionados como articuladores para su argumentación. En ambas prima la voluntad de quebrar las barreras disciplinarias y forzar un desajuste de los marcos metodológicos. En ambas, también, se materializa la intención de fomentar los cruces entre disciplinas artísticas así como los intercambios entre las prácticas estéticas y las teorías. En ambas, finalmente, con modalidades diversas y con presupuestos político-ideológicos que fueron ampliando sus brechas, se apuesta a la heterogeneidad de los soportes, a la multiplicidad de los encuadres teóricos y a la potencia de asumir la pérdida de especificidad en las concepciones sobre el arte y la literatura, el cine y las producciones estético-culturales.

Bibliografía

- Castillo, A. (2020). Feminismo, revuelta y pandemia. *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 85-108.
- King, J. (1989). Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: El caso de *Punto de Vista*. *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, pp. 85-91. Frankfurt am Main, Vervuert.

- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, núm. 78, pp. 27-29.
- Kratje, J. (2020). Beatriz Sarlo: La representación es uno de los momentos más radicales en cada arte. *Con los ojos abiertos*. En línea: <<http://www.conlososojosabiertos.com/23105-2/>>.
- Richard, N. (2001). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. Mato, D. (comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, pp. 185-199. CLACSO.
- Richard, N. (2010). "Pasado fijo y recuerdo en movimiento" y "El contratiempo crítico de la memoria". *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Palinodia.
- Richard, N. (2017). "Ir y venir" y "Dos puestas en escena del recuerdo de la campaña del Sí y del No". *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. EDUVIM.
- Richard, N. (2020). La insurgencia feminista de mayo de 2018 en Chile. *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 67-84.
- Sarlo, B. (1975a). Cine argentino: de *Juan Moreira* a *La tregua*. *Los libros*, núm. 39, pp. 11-14.
- Sarlo, B. (1975b). Sobre Nazareno Cruz y el lobo. *Los libros*, núm. 41, pp. 24-25.
- Sarlo, B. (1978). Fassbinder: por un cine de ideas. *Punto de Vista*, núm. 3, pp. 29-31.
- Sarlo, B. (1989). La historia contra el olvido. *Punto de Vista*, núm. 36, pp. 11-13.
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2008). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. Richard N., *Debates críticos en América Latina 2*. Arcis / Cuarto Propio, Revista de Crítica Cultural.
- Sarlo, B. (2016). *Francofonía: la compleja alma rusa*. *Revista de Cine*, núm. 3, pp. 117-120.
- Sarlo, B. (2017). La cabeza de Bazin. *Revista de Cine*, núm. 4, pp. 89-92.
- Sarlo, B. (2018). El vacío. *Revista de Cine*, núm. 5, pp. 101-110.
- Valderrama, M. (2020). ¿Tiene sexo la escritura? *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 43-66.
- Villalobos Ruminott, S. (2020). La escritura como hendidura de lo real. *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 13-26.

Capítulo 2

Victoria Ocampo y el cine

Gina Laleggia Gerez

“Creo que, desde hace siglos, toda conversación entre el hombre y la mujer, apenas entran en cierto terreno, empieza por un: ‘no me interrumpas’ de parte del hombre. Hasta ahora el monólogo parece haber sido la manera predilecta de expresión adoptada por él” (1984: 172). Con estas palabras Victoria Ocampo describe en el año 1935 la situación a la que las mujeres se enfrentan a la hora de expresarse. Según la autora, este conflicto se daba tanto en la intimidad familiar como en ámbitos académicos. Sin embargo, a pesar de la hostilidad del contexto, nombres como los de Marie Curie (en la ciencia) y de Virginia Woolf (en la literatura) indicaban no sólo que las mujeres trataban de expresarse, sino que lo lograban cada vez mejor. Ocampo, por su parte, fue la fundadora y directora de la reconocida revista *Sur*, que comienza a publicarse en 1933. Allí, su particular interés por el cine se expresa en una serie de notas y escritos. Mientras el ejercicio de la crítica cinematográfica comienza a ocupar un lugar importante en la revista (Paz Leston, 2015), la participación de Ocampo como crítica abre nuevas discusiones sobre un medio como el cine que, mayormente, solo era producido y pensado por hombres.

Transcurridos casi noventa años desde la conferencia de Ocampo “La mujer y su expresión” (de donde tomé las palabras citadas), muchas de las preocupaciones allí enunciadas continúan vigentes. Aunque con la llegada del mundo digital han surgido espacios alternativos destinados a un público más reducido y específico, las mujeres que escriben sobre cine no están en pie de igualdad con sus colegas varones —sobre todo en el ámbito de los medios masivos donde a menudo fueron relegadas a las secciones de chimentos o de actualidad del espectáculo, mientras sus pares masculinos se consagraban como críticos especializados—. En el caso de Victoria Ocampo, sus escritos sobre cine no recibieron el mismo reconocimiento que su trabajo dentro del campo literario. Sin embargo, su aporte a la escritura crítica de películas fue valioso y es importante recuperarlo. Así, este trabajo se propone explorar la relación entre mujeres y escritura crítica a partir de un pequeño corpus de textos de Victoria Ocampo publicados en la revista *Sur* y en sus *Testimonios* entre los años cincuenta y setenta, en los que aborda las películas *Hamlet* (Laurence Olivier, 1947), *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) y *Pasqualino Settebellezze* (Lina Wertmüller, 1975).

Escribir como una mujer

A Victoria Ocampo le importaba “escribir como una mujer”. Con esta idea da apertura a la primera serie de sus *Testimonios*: “mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer” (1981: 9). Este tipo de escritura no refiere a un estilo, ni a una metodología, ni tampoco a una temática particular, sino a aquello con lo que carga el sujeto femenino a la hora de expresarse, “lo que todas heredamos: un complejo de

inferioridad” (Ocampo, 1984: 177). La mejor forma de combatirlo es brindar a las mujeres instrucción y libertad, no solo teórica, sino también práctica. El objetivo es lograr que su escritura pueda “traducir su pensamiento, sus sentimientos, su visión” (Ocampo, 1981: 12). Esta visión propia es la que Ocampo busca plasmar en su escritura. Me interesa, en este punto, detenerme en uno de sus textos, “El *Hamlet* de Laurence Olivier” (1949), para analizar cómo se articula esa visión en la escritura crítica.

Un rasgo fundamental de los textos de Ocampo es que plantean sus propias reglas. Manejándose por fuera de los dictados convencionales, su manera de escribir sobre cine asume esa dirección: no espera validaciones de otros. En la crítica de la película de Olivier, Ocampo cuenta, a modo de anécdota, el almuerzo que había compartido con la encargada de la dirección del archivo de películas en el Museo de Arte Moderno en Nueva York. Durante la conversación, la directora manifiesta que tanto la obra de Shakespeare como la película de Olivier le resultaban muy aburridas, y más aún, que la misma no podía considerarse cine. Sin menospreciar la calidad de su trabajo en el archivo, Ocampo no guarda reparos a la hora de expresar su desacuerdo y escribe: “Sobre gustos no hay nada escrito, pensé, pero los hay que merecen palos” (1949: 13). Del mismo modo, aunque por aquel entonces algunos intelectuales “aficionados a buscarle tres pies al gato” (Ocampo, 1949: 13) se encargaban de enumerar las deficiencias del film, ella no permitió que esas opiniones filtraran su lectura y propone como punto de partida examinar “algunas críticas negativas, pues es un buen sistema para poner en relieve los valores positivos de la película” (1949: 13). A partir de esta operación, habilita una discusión con el escritor y traductor francés, Jacques Tournier, quien había publicado una nota muy severa sobre el film en *La Table Ronde* en febrero de 1949.

Después de cada cita de él, Ocampo comenta, exclama, pregunta, ironiza: así analiza y pone en cuestión las objeciones tajantes de esa crítica que era de alguna forma representativa y “característica de ciertos medios intelectuales” (1949: 17).

“Las gentes parecen exigir de una crítica que algo critique, so pena de tacharla de complaciente”, sostiene la autora (1949: 10). Así, da cuenta de una cierta concepción de la labor crítica entonces en boga, que buscaba realizar valoraciones negativas sobre su objeto para no ser acusada de ser servicial. Su escritura seguía un camino diferente. En su crítica de *Hamlet*, Ocampo menciona que el pelo teñido de Olivier había sido un desacierto que, en contraste con su rostro que “grita al espectador menos perspicaz: soy moreno” (1949: 10), tomaba aire de peluca, y le recordaba a una muñeca de su infancia, vestida de varón y con pelo corto, rubio y tieso. Insiste en que se trata de un pequeño detalle, pero toma nota de él y manifiesta su desaprobación. El gesto le permite seguir la regla a la que la mayoría de los críticos adhería, es decir, criticar la obra en términos negativos, pero al mismo tiempo la pone en tensión al reducir los problemas del film a “un detalle sin mayor importancia” (1949: 10). De este modo, logra exponer lo problemático de esta concepción de la labor crítica desde su interior: si la práctica crítica, para ser considerada tal, debe dedicarse a hablar del tinte “rubio desvaído e insulso” de la “cabellera de paja” de Laurence Olivier, entonces, tal vez, sería mejor que no dijera nada.

Al igual que Virginia Woolf, Victoria Ocampo adhirió a un “modelo de ensayo que expresa opiniones personales, reflexiones y pensamientos” (Chikiar Bauer, 2014: 125) y que se opone a la práctica homogeneizadora de la crítica que denunciaba Jean François Revel en su prólogo de *Sobre Proust* (1988). A diferencia de esta crítica que no busca producir algo nuevo, a Ocampo no le interesaba alcanzar una

supuesta objetividad y ponía el énfasis en que escribía desde su posición de *common reader*. Esta categoría, tomada de Samuel Johnson y que más tarde se convierte en el título de un libro de Virginia Woolf, refiere a la toma de una postura determinada frente al objeto artístico, una posición no afectada por los prejuicios, refinamientos sutiles y el dogmatismo de la erudición, lo que Cristian Ferrer llama los “lugares comunes y publicaciones de capilla, [el] andamiaje técnico de un eclecticismo fastidioso y desapasionado” (1990: 22). Lo que caracteriza a este “lector común”, explica Ocampo, es que “lee exclusivamente por placer y sin preocupación de tener que transmitir sus conocimientos. No tiene un método sino una pasión: la lectura. No acepta métodos fuera de sus gustos, sus inclinaciones y su instinto” (1984: 41-42). Asumiendo esta posición, su crítica de *Hamlet* da lugar a la multiplicidad de miradas, invita a sus propios lectores al diálogo y a encontrarse en “la parte viva” de la obra:

Lo indispensable, lo esencial, es el inmenso espejo de agua que la obra ofrece a tus miradas, a las mías, y en que el tembloroso reflejo de nuestro rostro se convertirá en el de la condición humana. La erudición no te servirá para nada, lector, si tu diálogo solitario con Hamlet no te revela (...) [que] “esa juvenil sombra de todos” no tiene nada más precioso que darte de sí misma que tú mismo. (Ocampo, 1949: 12)

Woolf (1936a) planteaba que la mujer es el más discutido animal del universo, no solo por la medicina y la biología —que bien pueden estar atraídos por el sexo y su naturaleza— sino por hombres que sin otra calificación que la de “no ser mujeres”, escriben sobre ellas. Esto es muy evidente en el caso de la crítica cinematográfica que, en muchos casos, ejercida por una mirada masculina, se detiene en las

mujeres, en sus cuerpos y en los roles que deben cumplir. De modo que la crítica cinematográfica escrita por mujeres podría representar una oportunidad para desarticular este mecanismo. En el caso de Ocampo es llamativo cómo efectúa una inversión del procedimiento y trabaja con el cuerpo masculino como material de análisis. En la descripción que realiza de Laurence Olivier en el rol de Hamlet se refiere al actor como “un hombre de mandíbula cuadrada que da físicamente la sensación de estar sólidamente anclado en la vida” (1949: 32), en él “se combinan y convergen hacia un mismo fin la belleza física, el timbre y el volumen de la voz, la perseverancia en el trabajo, el amor al oficio, la inteligencia, la sensibilidad artística, la energía, el gusto” (1949: 31); hace mención a su piel, sus poros, el movimiento de sus labios, entre otros atributos corporales. La presencia física del protagonista es puesta en primer plano y todos los elementos enumerados forman parte del análisis que elabora sobre el personaje que encarna. En cambio, a la hora de analizar los personajes femeninos, las descripciones físicas son prácticamente nulas y se limita a mencionar únicamente algunos rasgos vinculados con el trabajo actoral: la juventud de Eileen Herlie, quien interpretaba un papel considerablemente mayor que sus veintisiete años y las expresiones de Jean Simmons en el rol de Ofelia, por caso. Mientras que su crítica al personaje de Hamlet se apoya insistentemente en los rasgos corporales del actor que lo interpreta, Ocampo encuentra en los decorados, en los vestuarios y en el trabajo de la puesta en escena elementos clave para construir significados en torno a Ofelia (su vestimenta como herramienta de construcción de la “virginal muchacha”) y la reina Gertrudis (sus aposentos vacíos de muebles, con excepción de su cama como símbolo del incesto). En cierta forma la atención a esa corporalidad que describe y hace significar en su texto, calibra su propia

subjetividad como crítica: se trata de una mujer que escribe y que habla sin tapujos sobre los cuerpos masculinos representados en la pantalla.

Escala en Italia

El cine neorrealista italiano es objeto de análisis en varios textos de Ocampo. Una de las características principales de las películas de directores como Vittorio De Sica y Roberto Rossellini (a quienes ofrece constantemente su admiración) es la presentación de la vida en su extrema crudeza y cotidianidad. La escritora destaca cómo los italianos descubren la belleza en esta sordidez: “dar la sensación de la vida, en arte, es uno de los recursos más seguros para alcanzar la belleza” (1957 [1953]: 159), en tanto, y tal como muestra De Sica, en la vida “hay estiércol, pero hay rosas” (Ocampo, 1974: 29), e incluso “en sus más lúgubres películas se enciende siempre una lucecita de amor” (Ocampo, 1974: 29). Es esta conexión entre arte y vida la que Ocampo recupera y pone a prueba en su escritura, por ejemplo, en la crítica “Escala en Stromboli” (1957 [1953]) sobre el film de Rossellini. Stromboli, el pueblo donde transcurre la acción del film, es una isla volcánica ubicada en el archipiélago de Lípári en Italia. La autora cita los datos que le proporciona un diccionario enciclopédico que tiene a mano (según nos dice), aunque esta búsqueda de información extra le resulta un tanto absurda, pues cualquier ojo atento que haya visto la película ya conoce todo acerca de la isla tras contemplarla “en el espejo de la pantalla” (1957 [1953]: 155). Algo similar ocurre con la entrevista a la señora A. B. (la casera de una de sus amigas) y a su marido, antiguos habitantes de Stromboli, desde donde habían llegado a la Argentina. Ocampo transcribe el diálogo de forma textual, “sin cambiarle una coma”, y encuentra la belleza

en esa misma naturalidad del habla, con sus repeticiones, titubeos, pausas, cambios de velocidades y tonos y, quizás lo más especial de aquella conversación, la mezcla de lenguas, que dificulta por partes el entendimiento de lo dicho. Al mismo tiempo, traza una suerte de paralelismo entre la película y la historia de vida de la señora A. B., quien se encarga de la educación de su nieta, cuya madre, nos cuenta, abandonó el hogar conyugal a la manera de la protagonista del film.

La belleza del cine neorrealista italiano reposa en esta naturalidad, en una puesta en escena que no parece tal. “Las cosas están ahí, ¿para qué manipularlas?”, decía Rossellini. Pero también en las coincidencias, lo que Pascal Bonitzer llama la realidad milagrosa: “el arte de Rossellini, fingiendo descender humildemente al nivel de las cosas, fingiendo ‘dejarlas ser’ (...) consiste en hacer surgir en el medio de ellas el acontecimiento milagroso, la punta de gracia o de la providencia” (2007: 90). Lo mismo piensa André Bazin sobre *Ladrones de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica. En el texto que el crítico francés escribe sobre esta película, se detiene en la escena de la lluvia que deja al padre y el hijo a la intemperie cuando ya no saben por dónde continuar la búsqueda de la bicicleta robada y el niño siente la necesidad de orinar en plena persecución. Hay en esto una composición de acciones y expresiones que da cuenta de la minuciosa preparación con la que fue realizada la película y, a la vez, del trabajo por crear la ilusión del azar. De igual forma, Ocampo hace mención a la célebre escena de la pesca en *Stromboli* (1950): “al regresar de la pesca verdaderamente milagrosa por la cantidad y el tamaño de los peces, la pecadora confía (...) al pescador que está encinta. Él demuestra alegría al oírla. Pero poco después sobreviene una erupción del volcán muy inoportuna” (1957 [1953]: 157). El caótico e infernal revuelo que se desencadena tras el anuncio del

embarazo es la causa final y suficiente para que la joven protagonista decida dejar la isla de una vez y para siempre. El razonamiento de Ocampo está en sintonía con las ideas que Bazin expone en ese mismo momento (la versión original de su texto se publica el mismo año que el de la escritora argentina, en 1953) cuando afirma que “no hay una imagen que no esté cargada de sentido, que no hunda en el espíritu la aguda punta de una verdad moral inolvidable, pero ninguna tampoco que traicione por ello la ambigüedad ontológica de la realidad” (Bazin 1990: 351).

El caso del cine italiano no es la excepción para el interés de Ocampo en los cuerpos masculinos, a los que convierte en materia de estudio, como antes mencioné. Como parte de su búsqueda para presentar el mundo tal como es, una característica del neorrealismo es la contratación de actores y actrices que en su mayoría no eran profesionales y que, fundamentalmente, no eran “estrellas”. Los intérpretes masculinos eran hombres como cualquiera, hombres que se podrían cruzar en las calles, y Ocampo juega con este anonimato y los describe a partir de lo que ve. Así, en la crítica al film, tanto Antonio como el joven del faro de *Stromboli* son llamados “dioses griegos”, pues lo único que importa es lo que aquellos hombres dicen con sus cuerpos en toda su crudeza y rusticidad. Mientras tanto, Karin, el personaje de Ingrid Bergman, es víctima de numerosos agravios a lo largo de la película, desde los comentarios malintencionados de sus vecinos hasta los golpes de su marido, y Ocampo dedica varias líneas a describir estas situaciones. Lo que le interesa es dar cuenta de cómo los insultos que Karin recibe, en realidad describen aspectos de su personalidad que le permiten hacer frente a la opresión a la que fue sometida a lo largo de su vida. Por ejemplo, la seductora extranjera, como la llama Ocampo, probablemente sea una mentirosa, pero solo porque, “como todo animal perseguido, se

defiende como puede” (1957 [1953]: 158). En base a esto, la autora desarma y refuta la asociación de la mujer con el llamado sexo débil, en tanto la fuerza física que le falta es compensada con su habilidad intelectual. Acerca del episodio en que Karin le pide ayuda al joven del faro para huir de su casa, donde su esposo la había encerrado, plantea que es “evidente que el sexo débil ha resuelto utilizar al sexo fuerte para liberarse de un representante por demás dominante de este último” (1957 [1953]: 157). Así, la acción del guardián del faro, cuando desclava la puerta y se constituye como el héroe, es desarticulada y adquiere un nuevo sentido: el joven no es el salvador de la dama en peligro, sino su instrumento, una herramienta estratégicamente seleccionada y manipulada a gusto, y finalmente desechada tan pronto deja de ser conveniente.

El film de Rossellini termina con el personaje de Bergman partiendo sola y recorriendo un camino peligroso en los bordes del volcán. Al despertar por la mañana, luego de una noche difícil, el sol la deslumbra y, maravillada, contempla “el espectáculo” mientras posa las manos sobre su vientre y “siente que otra vida comienza en sus entrañas. ‘¡Qué misterio! ¡Qué belleza!’”, piensa, temblando de emoción ante la naturaleza y ante sí misma. Dos amaneceres. Clama a Dios, entonces, que le dé coraje para salvar a su hijo” (Ocampo 1957 [1953]: 158). Ocampo entiende la maternidad en Karin como un “triunfo del amor sobre la muerte” (1957: 158), una fuerza que se apodera de ella y la ayudará a seguir. En la vida real, piensa la escritora, el momento debió embargar el corazón del director y de la intérprete, y en esa misma vulnerabilidad reside su potencia.

En cambio, su crítica a *Pasqualino Settebellezze* (1975) demuestra que en este otro film ocurre lo contrario: los hijos aparecen en escena como parte del deseo de paternidad del protagonista en un sentido de continuidad, de linaje, de

modo que sobrevivir se vuelve sinónimo de tener una “numerosa prole” (Ocampo, 1977 [1976]: 232). Por su parte, la comandante del campo de concentración a la que Pasqualino intenta seducir es descripta por Ocampo como una suerte de Walkyria de la primera época de las óperas wagnerianas, una “divinidad que lo ha embrujado” y lo alimenta cual si fuera un perro a sus pies. Es evidente que en nada de eso hay siquiera un atisbo de ternura, “Wertmüller nos hace reír, nos espanta [pero] no nos hace llorar nunca. (...) Esa fuerza es su falla” (1976: 235).

En Rossellini y en De Sica, lo cómico y la ternura van juntos, no se excluyen, y es por eso que, por ejemplo, el niño de *Ladrones de bicicletas* despierta, en palabras de Ocampo, “un remolino de amor materno, queriendo al chico como si fuese parte de mi ser; con el deseo de conocerlo, de pasarle la mano por la cabeza, que sé yo, de adoptarlo” (1974: 29). Es habitual que en sus escritos sobre cine, la escritora exprese los diversos sentimientos que experimenta con cada escena, comentando además las diferentes manifestaciones corporales que ocurren en respuesta a estas emociones. Como espectadora, se alegra y se enoja, ríe y llora; así, puede describir una película como *erizante*, porque la audiovisión de un film siempre es una experiencia corporal. Cuando explica que la pieza de Wagner elegida para el film de Wertmüller y la escena que acompaña, en su opinión, no encajan, se plantea: “impresiones eminentemente subjetivas, dirán. ¿Por qué no? No conozco otras. No puedo sentir, ni pensar una obra de arte con un yo ajeno” (1977 [1976]: 234).

Deseo de una genealogía femenina

Griselda Pollock plantea que “aprender arte a través del discurso canónico, es conocer la masculinidad como poder

y significado, y los tres como idénticos con la Verdad y la Belleza” (1999: 9). Frente a este contexto hostil y excluyente para las mujeres, donde la norma es definida y reproducida a lo largo de los años por las mismas voces, Ocampo persigue el deseo de construir una genealogía femenina. Por un lado, instaura una filiación, tanto personal como literaria, con Virginia Woolf y la define como su precursora, como su maestra. Precisamente, la lectura de *Un cuarto propio* (1929)¹ dos años antes de la fundación de *Sur* fue una gran inspiración para ella, quien publicaría en la revista, tiempo más tarde, una traducción del mismo libro. Por otro lado, hacia el final de su vida escribirá un artículo en el que nombra a Susan Sontag como su sucesora: “La respeto. Con placer le cedo el paso. *Dein Kampf*, Susan” (Ocampo, 1977: 38).²

En el final de *Un cuarto propio*, encontramos un pedido que Virginia Woolf hace a las mujeres: “les ruego que escriban toda clase de libros, por trivial o por vasto que sea el tema” (1936b: 76). Haciendo propia esta invitación, Ocampo escribe siguiendo sus intereses, entre ellos el cine. Este deseo de escritura es el que manifiesta en su conferencia “La mujer y su expresión”, citada al comienzo de este trabajo: “personalmente, lo que más me interesa es la expresión escrita, y creo que las mujeres tienen ahí un dominio por conquistar y una cosecha en ciernes” (1984: 179). Al considerar las letras como

1 La obra plantea y teoriza el mismo problema del que habla Pollock. El siguiente pasaje es un ejemplo claro de ello: “Me encontré caminando con suma rapidez por un cantero de césped. Inmediatamente la figura de un hombre se me cruzó. Al principio no comprendí que esas agitaciones de un objeto rarísimo, con un frac y camisa de etiqueta se dirigían a mí. Su cara manifiesta indignación y horror. El instinto más bien que la razón vino en mi ayuda: él era un Bedel; yo una mujer. Este era el césped; aquel el camino. Solo el Profesorado y el Magisterio pueden andar por aquí; el pedregullo es mi lugar. Esos pensamientos fueron la obra de un instante. En cuanto regresé al camino los brazos del Bedel descendieron, la cara se calmó y aunque mejor es pisar el césped que pisar pedregullo, nada irreparable había sucedido” (Woolf, 1935: 8).

2 Vale recordar que, al igual que Ocampo, Sontag escribió sobre cine sin dedicarse exclusivamente a ello.

un terreno fértil para la expresión femenina, estas palabras se convierten en una invitación a construir una tradición, a realizar el mismo esfuerzo que ella se propuso en su obra y a continuar su labor. El objetivo es, en pocas palabras, trabajar por el porvenir de las mujeres: “nuestras pequeñas vidas individuales contarán poco —dice—, pero todas nuestras vidas reunidas pesarán de tal modo en la historia que harán variar su curso” (1984: 180). La idea se apoya en lo que describe como un sentimiento de maternidad hacia la humanidad femenina futura:

Tenemos que apoyarnos en la convicción de que la calidad de esa humanidad futura depende de la nuestra, que somos responsables de ella. Lo que cada una de nosotras realiza en su pequeña vida tiene inmensa importancia, inmensa fuerza cuando las vidas se suman. No hay que olvidarlo. Ninguno de nuestros actos es insignificante y nuestras actitudes mismas se agregan o quitan a esta suma total que formamos y que hará inclinar la balanza. (1984: 180)

Quizás no podremos aprovechar personalmente los resultados de los pequeños triunfos, pero “¿acaso puede agriar a una madre la promesa de que su hija será más hermosa que ella?” (1984: 180), cuestiona con lucidez. Se trata de resignar cualquier clase de egoísmo a favor de una solidaridad con esta genealogía femenina que Ocampo anhelaba.

Saber / decir

Cuando Ocampo comenzó su recorrido profesional como escritora, “la actitud de ‘la sociedad’ argentina

frente a una mujer escritora no era precisamente indulgente” (Ocampo, 1982: 105). Sus opiniones eran difícilmente tomadas en cuenta. En un artículo publicado en conmemoración de los treinta y cinco años de *Sur* escribió: “recuerdo la indiferencia con que me escucharon los directores de las mejores revistas literarias norteamericanas cuando les recomendé a Borges y les aconsejé que lo tradujeran” (Ocampo, 1967: 20). El sentimiento de incomodidad se extendía incluso dentro de su propia familia. En su *Autobiografía* (1982) recuerda que luego de publicar el artículo “Babel” en el diario *La Nación* en 1920,³ su madre estaba muy consternada, pues la manifestación pública de sus pensamientos y sentimientos le chocaba y le resultaba inadmisibles. En oposición a este contexto, Ocampo soñaba con una genealogía extensa de mujeres que escriban sus ideas y visiones.

En un encuentro sobre escritoras latinoamericanas que se realizó en Puerto Rico en 1982, Josefina Ludmer realizó un minucioso análisis sobre la “Respuesta a Sor Filotea” de Sor Juana Inés de la Cruz. Allí, propone: “saber y decir, demuestra Juana, constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo” (1985: 48). El recorrido que propuse en estas páginas da cuenta de esta relación entre el saber y el decir, y también el saber decir, dentro de un pequeño corpus de textos sobre cine escritos por Victoria Ocampo. Si sus aportes vinculados al cine no han sido suficientemente explorados, este acercamiento invita a seguir leyendo, investigando y reflexionando.

3 El texto, escrito en conmemoración de la muerte de Dante, fue firmado por Ocampo junto al apellidado de su esposo en aquel entonces, Bernardo de Estrada. Su acceso a un espacio de prestigio para escritores y periodistas como era *La Nación* estaba subordinado, de algún modo, al “tutelaje” de su marido.

Bibliografía

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bonitzer, P. (2007). Los fragmentos de la realidad. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Santiago Arcos.
- Chikiar Bauer, I. (2014). *Victoria Ocampo y Virginia Woolf: Escritura autobiográfica, encuentros y lecturas*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1062/te.1062.pdf>>.
- De Sica, V. (dir.) (1948). *Ladri di biciclette*. Cinta cinematográfica. Produzioni De Sica.
- Ferrer, C. (1990). Melodías, sonetos y papers. *Babel. Revista de libros*, núm. 18, pp. 22-23.
- Ludmer, J. (1985 [1982]). Las tretas del débil. *La sartén por el mango*, pp. 47-54. El Huracán.
- Ocampo, V. (1949). El *Hamlet* de Laurence Olivier. *Sur*, XVIII, pp. 7-39.
- Ocampo, V. (1957 [1953]). Escala en Stromboli. *Testimonios*, 5ª serie, pp. 155-61. Sur.
- Ocampo, V. (1967). Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor. *Sur*, núm. 303-305.
- Ocampo, V. (1974). De Sica (Cartas a Roma). *Sur cine*, núm. 334/335, pp. s/d.
- Ocampo, V. (1977 [1976]). Pasqualino Settebellezze. *Testimonios. Décima serie (1975-1977)*, pp. 230-35. Sur.
- Ocampo, V. (1981). *Testimonios. Primera serie (1920-1934)*. Sur.
- Ocampo, V. (1982). *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*. Sur.
- Ocampo, V. (1984). *Testimonios. Segunda serie 1937-1940*. Ediciones de la Fundación Sur.
- Olivier, L. (dir.) (1948). *Hamlet*. Cinta cinematográfica. Two Cities Films.
- Paz Leston, E. (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Librería.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge.

Revel, J. F. (1988). Prólogo. *Sobre Proust*. Fondo de Cultura Económica.

Rossellini, R. (prod. y dir.) (1950). *Stromboli*. Cinta cinematográfica. Berit Films, Bero Productions & RKO Radio Pictures.

Woolf, V. (1935). Un cuarto propio. *Sur*, núm. XV, pp. 7-29.

Woolf, V. (1936a). Un cuarto propio (capítulos II y III). *Sur*, núm. XVI, pp. 26-58.

Woolf, V. (1936b). Un cuarto propio (conclusión). *Sur*, núm. XVIII, pp. 46-81.

Wertmüller, L. (dir.) (1975). *Pasqualino Settebellezze*. Cinta cinematográfica. Medusa Film.

Capítulo 3

Apuntes desordenados para una crítica feminista¹

Marcela Visconti

Fundaciones

En *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Leonor Calvera relata cómo surgió “la ola feminista de la década del 70” (1990: 31) a partir de un episodio que recorta a María Luisa Bemberg como una figura clave para la historización del movimiento de mujeres en nuestro país. A raíz de su primer trabajo como guionista en *Crónica de una señora* (la película de Raúl de la Torre), en 1970 Bemberg es entrevistada en un reportaje en el que se declara feminista, lo cual genera gran repercusión y motiva el acercamiento de algunas mujeres (Gabriela Christeller, Sara Torres, Alicia D’Amico, Hila Rais, Marta Miguelez y la propia Calvera, entre otras), con quienes comienza a reunirse y finalmente fundan la Unión Feminista Argentina. El episodio marca, entonces, un punto concreto de articulación entre cine y feminismo que va más allá de lo anecdótico: como ella misma declaró

1 Este trabajo es una versión corregida del artículo publicado en la revista *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*, número 4, en mayo de 2021.

en varias oportunidades, las reuniones de concienciación y de discusión entre compañeras, la militancia feminista, el aliento y el apoyo mutuo fueron un entorno de sostén decisivo para poder avanzar por la senda del cine que, años después, la llevaría a convertirse en la primera mujer en filmar con regularidad dentro del cine profesional en Argentina.²

Interesa poner de relieve la impronta del feminismo como sello de origen en aquel contexto de principios de los setenta, desde donde comenzaría a trazarse un camino pionero para la labor de las mujeres en puestos de decisión dentro del campo del cine, porque de esa ligazón con la acción feminista toma aliento un modo de hacer, transitado en la militancia, que no se reconoce en la lógica individualista de la competencia entre pares y valoriza, en cambio, las dinámicas colaborativas, las redes de afecto, las tramas de ayuda, la empatía. Pasados los años aciagos de la dictadura que obligó a una dispersión de las reuniones y a la suspensión de todo activismo público, el retorno de la democracia hizo posible un nuevo tramo que, en parte, continúa el recorrido iniciado por aquellas precursoras en el pasaje de los sesenta a los setenta, sumando el impulso de las mujeres que regresaban al país desde el exilio, para abrir espacios de reflexión y de acción cultural mediante iniciativas colectivas que promueven el encuentro, el intercambio

2 Las primeras reuniones de la UFA fueron el ámbito “donde el incipiente coraje de María Luisa se transforma en ropaje de león. El feminismo le da tema, impulso, valentía —apunta Leila Guerriero en una crónica sobre su vida y obra—. Si los hombres no filmaban sus guiones como ella quería, por qué no filmarlos ella misma. Empezó a pensar seriamente en dirigir” (2020: 26). En un reportaje realizado por Moira Soto para el suplemento *La Opinión de la mujer*, en ocasión de la presentación del cortometraje *Juguetes* en 1978, Bemberg explicaba: “el feminismo es una manera de ser que, además, ayuda a vivir. Cuando se comprende que muchas de las cosas que pensamos y sentimos son el producto de una determinada cultura y no una neurosis personal, una se siente mucho mejor. (...) Por eso, cuando veo una mujer desorientada me dan ganas de decirle que no es la única. Que a miles y miles de mujeres les pasa lo mismo. Como me pasó a mí. Y me reúno con mujeres, escribo guiones, realizo films” (1978: 2).

festivo, formas de lo común, la cooperación recíproca, dinámicas de hospitalidad. En 1983 se funda Lugar de mujer, un espacio decisivo como punto de encuentro para mujeres y feministas, que funcionará hasta fines de esa década como un ámbito cultural abierto y plural.³ Entre sus fundadoras están Hilda Rais, Marta Migulez, María Luisa Bemberg, Alicia D'Amico, Narcisa Hirsch, María Luisa Lerer, Sara Torres, Elizabeth Jelin, Graciela Sikos, Lidia Marticorena y Ana Amado, quien se ocupó de armar proyecciones de películas con debates y cursos vinculados al cine y las imágenes. Ese espacio de visionado y de discusión en torno al cine desde el feminismo, o también, por caso, el ciclo La mujer y el cine que el Instituto Goethe realizó en 1983 con proyecciones de películas alemanas dirigidas por mujeres, donde Amado junto a la cineasta Jutta Bruckner organizaron el seminario “Participación de la mujer en la creación cinematográfica en las experiencias argentina y alemana”, fueron algunos antecedentes, aislados, en la creación de una zona de circulación y visibilidad para el cine hecho por mujeres.

Con esta idea, inspirado en el Festival de Washington “Women Makes Movies”, surgió el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres que, desde 1988, lleva adelante la Asociación Cultural La Mujer y el Cine, conformada entonces por un grupo de figuras vinculadas al cine

3 En “¡Casa Tomada! Un lugar para cada una y cada una en su lugar”, un texto publicado en la sección Mujer del diario *Tiempo argentino* el día de la inauguración de este espacio, sus creadoras explicaban las razones de la convocatoria, enfatizando la solidaridad y el respeto, frente a la rivalidad y la competitividad: “Porque vamos a reunirnos para hablar de nosotras, desarrollando el respeto y la solidaridad, revisando los modelos convencionales de vinculación social. Porque somos conscientes de la necesidad de un lugar permanente de encuentro. Porque queremos revisar los prejuicios y tabúes que nos desprestigian y nos desvalorizan. Porque queremos rever los modelos dentro de los cuales fuimos educadas. Porque pensamos que el autoritarismo, la rivalidad y la competitividad atentan contra un modo de vida creativo y auténtico” (en Rosa, 2020). Mónica Tarducci (2019) recupera la historia de “Lugar de mujer” y analiza algunos documentos (entre ellos, el acta de fundación) de esta Asociación Civil.

y a la cultura como María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana López Merino, Gabriela Massuh, Marta Bianchi, Graciela Maglie, Alicia D'Amico, Clara Zappettini, Annamaria Muchnik, entre otras. Un año antes, en la ciudad de México se había celebrado la Primera Muestra de Cine y Video realizado por Mujeres de Latinoamérica y el Caribe “Cocina de imágenes”, otra experiencia pionera en la región impulsada por Ángeles Necochea. Aunque no estaban en contacto con este colectivo, las acciones emprendidas por unas y otro compartían el mismo espíritu de lucha en defensa del derecho de las mujeres a hacer cine.⁴ Así, contra los mecanismos tradicionales de consagración que excluyen a las mujeres (de las premiaciones, de la presencia en festivales, de las posiciones de reconocimiento dentro de “el canon”), el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres “La mujer y el cine” conformó un espacio colectivo fundamental que reunió a directoras, fotógrafas, guionistas, actrices, productoras, críticas, para alentar los roles de liderazgo femenino

4 Elena Oroz lleva a cabo una valiosa labor para construir una memoria del evento mexicano y recuperar su historia a partir de documentos y fuentes de primera mano. En su exposición “Pasado y futuro de los colectivos cinematográficos feministas en América Latina. Los debates en *Cocina de imágenes*, Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas (1987)”, la investigadora mencionó el antecedente del Seminario La mujer en los Medios Audiovisuales, alojado en el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine latinoamericano, realizado en La Habana en 1986, donde Ángeles Necochea concluía su presentación con un llamado: “Lo que nos toca hacer, ahora sí, a todas, es luchar por el derecho al empleo dentro de nuestra profesión, por el derecho a poder expresar libremente dentro del cine y por el derecho a crear un cine de calidad que esté verdaderamente a la altura de nuestros sueños y el de nuestros pueblos”. Esta lucha es la que emprenden a su vez las mujeres que crean la asociación La Mujer y el cine y su festival. La exposición de Oroz tuvo lugar el 19 de abril de 2021 en la International Online Conference *Cozinhando imagens, tejiendo feminismos*. Latin American Feminist Film and Visual Art Collective, organizada por Lorena Cervera, Sonia Kerfa, Phoebe Martin y Ana Lúcia Nunes de Sousa. Ver también su trabajo “Cocina de imágenes, Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas (1987): a pioneer event for tasting the recipes of Latin American women’s filmmaking during the 1970s and 1980s” (2022).

dentro del campo cinematográfico, promover la carrera de directoras noveles (Gabriela David, Julia Solomonoff, Ana Poliak, Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Ana Katz, Anahí Berneri y muchas otras) y dar a conocer la obra de realizadoras de otras partes del mundo que, en muchos casos, también estuvieron presentes como invitadas (es el caso de Věra Chytilová, Pilar Miró, Margot Benacerraf, Lucía Murat, Valeria Sarmiento, Margarethe von Trotta, Dominique Sanda, Jeanine Meerapfel y varias más).

Visibilidades

“A mí me dijeron: ‘El cine no es para mujeres’”, recuerda Lita Stantic recalcando la frase lapidaria de un jefe de producción en los primeros sesentas cuando ella buscaba acercarse al mundo del cine.⁵ Era el momento en que por primera vez en la historia del cine sonoro argentino, una mujer firmaba como directora: Vlasta Lah, quien luego de haber sido asistente de dirección, pasa a filmar dos largometrajes, *Las furias* y *Las modelos*, estrenados en 1960 y en 1963 respectivamente (no casualmente esto sucedió en el contexto de modernización del cine que produjo una reformulación de la noción de autoría, entre otras cuestiones). No obstante lo cual, y aun cuando en la etapa silente algunas mujeres habían dirigido, escrito y producido películas,⁶

5 En 1962 Stantic estudiaba en la escuela de periodismo del Sindicato de Prensa, adonde Román Viñoly Barreto concurría a dar una charla. El director estaba por comenzar la filmación de *Barcos de papel* y accedió a su pedido de asistir al set, si la autorizaban de producción. El jefe de producción Carlos M. Stevani aceptó, aunque no dejó de advertirle: “Pierde el tiempo. El cine no es para mujeres”. Ver la entrevista de Julia Montesoro en *GPS audiovisual radio* el 1 de abril de 2020 (disponible en: <<http://radiotrendtopic.com.ar/web/gps-audiovisual/>>).

6 El período silente ha sido objeto de investigación en algunos trabajos recientes que abordan la labor de las mujeres en el cine argentino de aquella etapa. Lucio Mafud (2017) estudió cómo

el sistema jerárquico, organizado según una división sexual del trabajo, que rigió al cine industrial durante el período clásico, marcó la historia del quehacer cinematográfico en nuestro país y en el mundo.⁷ “Actrices, script girls, asistentes, vestuaristas o chicas de los mandados”, a las mujeres “durante mucho tiempo, se les prohibió pararse detrás de la cámara”, apuntaba María Moreno en el primer catálogo del festival de La mujer y el cine (1988: 35). En efecto, en nuestro país hasta fines de la década de 1990, en los equipos de realización y entre los técnicos predominaban —casi exclusivamente, según los rubros— los nombres masculinos.⁸ Si desde entonces hasta hoy, el reparto de áreas y la limitación de los oficios para las mujeres ha ido cediendo a favor de una mayor equidad de género (aunque todavía queda mucho terreno por ganar),⁹ a principios de los años sesenta, por el contrario, el panorama se ajustaba a la sentencia lapidaria del jefe de producción. Stantic cuenta que, en aquel momento, el *ver* que no había mujeres haciendo películas la llevó a pensar que, para poder estar cerca del cine, que era lo que quería, se dedicaría a la crítica (por eso se puso

en la segunda mitad de la década del diez del siglo pasado mujeres de clase alta empiezan a hacer cine dentro de sociedades filantrópicas como una vía de recaudar fondos para acciones de beneficencia. También las figuras de Antonieta Capurro de Renauld y Emilia Saleny como las primeras directoras argentinas de cine infantil (2021). Moira Fradinger (2014) ha reconstruido la trayectoria pionera y multifacética de Emilia Saleny.

- 7 En su tesis doctoral *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*, María Inés Conde estudia el reparto de roles femeninos, asociados a la actuación y a cuadros técnicos considerados “menores”, en el cine argentino del período clásico.
- 8 Un buen panorama general sobre la participación de las mujeres en el cine argentino se encuentra el estudio de Alcilene Cavalcante y Natalia Christofoletti Barrenha (2019).
- 9 En “¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonidos?”, Clara Kriger presenta un estado de situación de las profesiones desempeñadas por mujeres dentro de la cinematografía argentina más actual y señala como problemas persistentes la amplia brecha de género en algunos rubros (dirección, fotografía) y el hecho de que las mujeres que consiguen trabajar “son porcentualmente mucho menos que las que egresan de las carreras afines” (2014: 71).

a estudiar periodismo y, a la par, Letras).¹⁰ Así, siguiendo un gusto cultivado en la adolescencia cuando escribía en un cuaderno reseñas de las películas que iba a ver al cine, empezará a publicar algunas críticas en revistas especializadas de escasa circulación.¹¹

Con un sentido opuesto a la experiencia de Stantic, Lucrecia Martel contó muchas veces que la película *Camila* sembró en ella el malentendido de que el cine era algo de mujeres:

Yo tenía quince años cuando se estrenó *Camila* (1984) (...) en cualquier programa de televisión que ponías —porque *Camila* fue un éxito que duró unos cuantos meses en el cine— veías a Lita Stantic y a María Luisa Bemberg hablando. (...) en el mundo del cine argentino las personas más exitosas eran María Luisa Bemberg y Lita, y me pareció una cosa sumamente natural que las mujeres lideraran. Después, a mí me costó comprender la fuerte impronta masculina. Me costó porque de entrada lo que vi fue otra cosa. Y yo creo que esa experiencia errada, esa percepción errada de cómo era la industria del cine, o no, sumamente precisa, hizo que nunca me pareciera una actividad que desafiara mi condición de mujer. Creo que yo y toda una generación hicimos un mal entendido de esa

10 Aunque las mujeres que entonces ejercían la crítica de cine ligada al periodismo profesional eran contadas (me referiré a ellas más adelante), la escritura comportaba un ámbito más admisible para una labor femenina. Bemberg lo graficó muy bien en alusión a su paso de guionista a directora: "Escribir un guion es una cosa aceptada. Porque se imaginan que la mujer lo hace en su casa, mientras se toma una tacita de té. Pero salir a dar órdenes en un mundo tan técnico como el del cine es romper muchos esquemas" (Guerriero, 2020: 25).

11 En el libro que dedican a la productora, Máximo Eseverri y Fernando Martín Peña reproducen el texto de una de estas críticas, aparecida originalmente en la revista *Enfoque* en diciembre de 1965 con el título "Cine inglés. Forma y testimonio" (cfr. Eseverri y Peña 2013: 89-91).

situación, malinterpretamos eso y la historia cambió.
(Bettendorff y Pérez Rial, 2014: 195)

Se trata también, entonces, de una cuestión de *ver*. La visibilidad de la labor de las mujeres en las distintas áreas vinculadas al universo cinematográfico impacta a nivel de los imaginarios, de las percepciones sociales acerca del mundo laboral, de las motivaciones, los deseos y las agencias.

En marzo de 2020, antes de que la pandemia paralizara el pulso de la vida cotidiana, en la sede de Directores Argentinos Cinematográficos se inauguró “Mujeres Cine”, una muestra de fotografías de Valeria Fiorini que reunía material propio producido a lo largo de los últimos doce años, en su trabajo a cargo de la fotografía fija de varias películas. La exposición presentaba imágenes de mujeres en plena acción, mientras trabajaban haciendo cine en los diversos oficios que abarca la realización de una película, con el fin de “visibiliza[r] el rol activo y poderoso de las mujeres” —en palabras de Fiorini—, afirmando de este modo la importancia de hacer ver y de poder ver.¹² La operación

12 Además de la ausencia femenina en los puestos de decisión, como cabezas de equipos o en determinados rubros, en el cine industrial se dio a su vez un movimiento complementario de invisibilización que dejó en el anonimato el trabajo minucioso, artesanal, de precisión y delicadeza que muchas mujeres hicieron en “en las sombras”. Siguiendo esta pista, se puede pensar en el cine de los primeros tiempos donde, por ejemplo, la tarea de colorear los fotogramas por plantillas en el sistema conocido como Pathécolor fue una tarea que tuvo la particularidad de haber sido realizada exclusivamente por mujeres, porque eran mano de obra más barata, pero además, como observa Joshua Yumibe, porque “eran pensadas como innatamente adecuadas con su supuesta sensibilidad, los dedos ágiles y el sentido femenino del color para realizar el detallado trabajo de colorear películas” (en Cappa 2019: 68). “Mientras miren estos fotogramas —sugiere Tom Gunning— o cuando vean proyecciones de películas de los primeros tiempos coloreadas, traten de imaginar el trabajo y la habilidad que estas mujeres anónimas pusieron sobre ellas” (en Cappa 2019: 68). El testimonio de Margarita Bróndolo sobre su experiencia como cortadora de negativos en la industria cinematográfica argentina en los años 40, que Clara Kriger recupera en el artículo ya mencionado, lo ilustra a la perfección: “Las mujeres eran muy bienvenidas para manipular el material fílmico porque se decía que sus manos pequeñas y delicadas lo protegían

curatorial consignaba junto a cada imagen, un pequeño cartel con el nombre de pila, el oficio y el año en que había sido tomada la imagen. Técnica HD, microfonista, video assist, directora, ayudante de vestuario, actriz, asistente de dirección, maquilladora, jefa de producción, locaciones, asistente de arte, prop master, vestuarista, directora de arte, camarógrafa, asistente de steady cam, directora de fotografía, ambientadora, foquista, asistente de cámara, gaffer, directora de casting... la repetición de la fórmula, con la sucesiva variación de nombres y rubros, componía, en conjunto, una cartografía como relevamiento del panorama no siempre conocido, acaso auspicioso, de un campo de trabajo que en los últimos veinticinco años viene ampliando espacios y posibilidades para las mujeres. En el texto que acompañaba la muestra, Selva Almada se pregunta:

¿En qué momento el nombre de una mujer sale de la cartelera para colarse entre los créditos siempre masculinos, del equipo técnico de las películas? ¿Cuándo las mujeres dejan de ser solamente quienes les dan cuerpo y voz a los personajes, bajo las luces del set, y empiezan a ser también quienes dirigen a esos personajes, operan la cámara, toman decisiones, tiran cables y se mueven en ese otro escenario que es el detrás de escena? Como todo en la historia de las mujeres habrá sido a fuerza de insistir y no dar el brazo a torcer. Esta serie de imágenes de Valeria Fiorini registra algunos de esos momentos: concentradas, enérgicas,

"naturalmente", pero el deseo de Bróndolo de tomar decisiones en el armado y la significación de un filme se encontró con un obstáculo infranqueable. Los varones de las secciones técnicas, acompañados por el sindicato que los amparaba, consideraron que el ascenso de una mujer al área de compaginación los perjudicaba" (Kriger, 2014: 69). Así, lo que se presentaba como una virtud asociada a "lo femenino" (la precisión manual, la sensibilidad, la delicadeza, la agilidad de los dedos pequeños), en realidad, servía para justificar la imposición de un "techo de cristal".

en pausa, riendo. Pequeñas y potentes escenas del trabajo desempeñado por mujeres, en el cine argentino. Una parte de realidad que no aparece en la ficción.

Más de tres décadas atrás, María Moreno sintetizaba ese pasaje al que refieren los interrogantes de Almada, en un título: “Salir de la cámara, tomar la cámara”. La frase encabeza el texto que la crítica, escritora y periodista había escrito para la publicación del Primer Festival de Cine realizado por Mujeres, celebrado en Mar del Plata en abril de 1988. El título grafica muy bien, con la sustitución del verbo entre el primer tramo y el segundo, el cambio (de la acción) que las mujeres habían empezado a asumir en relación con la cámara, cuando de estar delante de la lente pasan a estar detrás del visor, tomando las decisiones de qué mostrar y cómo hacerlo. No es casual, por caso, que el slogan incluido en el afiche de promoción de *Momentos*, la opera prima de Bemberg que representa ese pasaje dentro de la historia del cine argentino, fuera “El adulterio de una mujer visto por otra mujer”, una frase que enuncia, justamente, el cambio que la película representa, a través de una perspectiva que abría el cine hacia otras miradas y formas de experiencia.

Genealogías

Ese momento de pasaje, de cambio, que Moreno describe con ojo de cronista, refiere a una transformación que ya había empezado a suceder, y que ella observa y alienta, aunque no sin reparos. Al ingresar a este nuevo espacio, nota la autora,

las mujeres pasaron de preguntarse por su origen y su identidad (...), para dedicarse a la apropiación, la rein-

vención, el robo de algo que inevitablemente se transformará en otra cosa. Quizá esto genera la necesidad de la existencia de críticas feministas que establezcan sus parámetros y eviten que las artistas escuden su falta de rigor, irracionalismo o ignorancia en la injusticia de la tasa patriarcal. (1988: 36)

Filosa y certera, esta última observación invita a pensar en la importancia del feminismo como una posición de lectura. Nora Domínguez, Laura Arnés y María José Punte afirman: “el feminismo es un modo de leer que reorganiza saberes históricos, políticos, identitarios y literarios” (2020: 12). De modo análogo, podemos decir: cinematográficos, visuales, sonoros.

Hace no tanto tiempo que Moira Soto —quien siempre ejerció la crítica de cine con un enfoque feminista— llamaba la atención sobre la existencia de muy pocas mujeres críticas, comprometidas con problemáticas de género y, sobre todo, que se autodefinan como feministas:

Curiosamente, en un país como el nuestro donde —aunque sigan siendo minoría en el ámbito independiente— se han multiplicado las mujeres directoras (así como las guionistas, las productoras, las directoras de arte...), han sido y son contadas las mujeres que escriben crítica de cine en diarios y revistas de cierta circulación. Y menos todavía las críticas que se atreven a asumirse como feministas, a escribir desde su condición y sus intereses de mujer, a señalar el sexismo y la misoginia o a advertir en los films firmados por mujeres hasta dónde es posible discernir miradas, temas, procedimientos que aporten algo nuevo, diferente, al hecho fílmico. (2014: 9-10)

En los pasajes citados, una y otra autora conectan la realización de películas con la reflexión acerca de ellas. La crítica es una actividad que interviene y es parte del campo cinematográfico. A través de ella las películas continúan existiendo mediante otro lenguaje, además de que, al hacer crítica, se está “afirmando” que el cine es una experiencia significativa. Aún más: la crítica puede amplificar las miradas a favor de un pluralismo estético y, en este sentido, interesa al feminismo que pueda producir una sensibilidad y condiciones de recepción para nuevas figuras, temas, obras. Porque si se trata de poder hacer películas que reconozcan múltiples formas de percibirse, de construirse, de desear, es necesario a la par forjar otras formas de pensamiento sobre las películas, que puedan dar entidad y producir sentidos sobre esa diversidad. Hacer posibles otros imaginarios y otros mundos desde las representaciones y las figuraciones, desde el pensamiento y la reflexión.

Una historia de la crítica de cine en la Argentina es un proyecto todavía por hacerse, en el que el lugar de las mujeres ha de ser revisado y recuperado. Bajo la premisa de “inventar genealogías” —en el sentido, como propone Moreno, del reconocimiento de un legado, pero no impuesto como una autoridad (una atribución de legitimidad que implica jerarquías) sino como una elección—, es necesario nombrar a quienes fueron precursoras, conocer y dar a conocer su trabajo, atendiendo a cada contexto singular en diferentes espacios periodísticos y épocas. Importan tanto los textos que escribieron como las condiciones materiales de esa escritura, las limitaciones y los condicionamientos vinculados al género, las negociaciones, los subterfugios, las “tretas del débil”, los tráficos, las tensiones que marcaron los modos en que se abrieron camino para ejercer el oficio. En esa historia de la crítica cinematográfica hay nombres insoslayables: Clara Fontana, Moira Soto, Mabel Itzcovich,

Nelly Kaplan, Ana Amado. Ellas fueron las primeras mujeres en ejercer la crítica de cine en Argentina en ámbitos profesionales diversos, desde la radio y la televisión a los diarios y las revistas especializadas, como jurado en festivales, además de que, en algunos casos, también fueron realizadoras (de corto y largometrajes, de documentales y ficciones).¹³

Clara Kuschnir se transformó en Clara Fontana a los diecinueve años cuando entró a trabajar en la radio Belgrano, donde inició su carrera como conductora, junto a Israel Chas de Cruz y Domingo Di Núbila, del célebre programa *Diario del cine*, promediando el siglo pasado. Integró el staff periodístico de las radios Excelsior y Rivadavia. Fue colaboradora en publicaciones especializadas como *Heraldo del cinematografista* o *Gente de cine*, en revistas de actualidad, y también en *Sur*. Escribió en el número especial que la revista *Lyra* dedicó al cine argentino en 1962. Participó en los programas de televisión *Café con Canela*, *De igual a igual* y *Libro abierto*, y realizó reportajes para el ciclo *Historias con aplausos*, que dirigió y produjo Clara Zappettini en los años 80. Se desempeñó como jurado en la primera época del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Reafirmando su posición feminista, escribió un libro pionero para los estudios sobre el cine de mujeres en nuestro país, acerca de la figura y la obra de María Luisa Bemberg, publicado en la colección del Centro Editor de América Latina en 1993, cuando las revistas de cine del momento la dejaban deliberadamente afuera de sus páginas, en el mejor de los casos.¹⁴

13 Como parte de esa historia habrá que rastrear formas heterogéneas del ejercicio de la crítica cinematográfica de mujeres en trayectorias intermitentes, intervenciones ocasionales, o emparentadas con otros campos (la literatura, la historia, la crónica de espectáculos, etcétera).

14 Basta recordar la desafortunada declaración con la que un crítico de *El Amante* arrancaba la única nota que esta revista le dedicó a la cineasta, antes de tener que salir a disculparse por esa frase (un "chiste poco feliz", dijeron) y por "una omisión notoria" a su obra, haciendo de la ocasión de

“Si sos mujer y querés hacer algo: obstinación, obstinación, obstinación. Y llegarás”, enfatiza en una entrevista Nelly Kaplan con palabras que bien pueden ser la descripción de su propio itinerario desde que, siendo apenas una joven de poco más de veinte años, casi sin dinero y con una carta de acreditación como representante de la Cinemateca Argentina, en 1953 se subió a un barco rumbo a París.¹⁵ Allí trabajó junto a Abel Gance, aprendió el oficio y comenzó a filmar. Fue cineasta, guionista, publicó varias novelas. Pero antes de esto, la carta que presentó al director de la Cinémathèque française, Henri Langlois, le abrió un camino como corresponsal de la revista *Gente de cine*, que editaba el cineclub del mismo nombre en Buenos Aires. El fundador de ese espacio, y de la Cinemateca Argentina, Rolando “Roland” Fustiñana, “le encargó la cobertura de festivales como Cannes, Venecia, Locarno y Berlín. Kaplan realizó crónicas, notas y entrevistas, logrando de ese modo ser la única mujer que figuró en el staff de la revista y una de las primeras críticas de cine en el país”, cuenta Ana Broitman en la nota que recupera su figura y su trayectoria, cuando se conoció la noticia de su muerte a fines de 2020. Su obra había comenzado a ser reconocida fuera de Francia, una

su fallecimiento, un improvisado homenaje. Me refiero a la crítica de *De eso no se habla*, firmada por Alejandro Ricagno, que comienza así: “Debo confesar: lo que más me interesa de la producción de María Luisa Bemberg es la cerveza, antes que su cine. Vagos recuerdos psicodufaudianos de *Momentos*, un buen trabajo de Julio Chávez en *Señora de nadie*, la escena de un baile en *Miss Mary-Christie*, una estética helada para la pasión de Sor Juana y la imitación perfecta de Susú Pecoraro en *Camila* (de la que vi solo secuencias aisladas) que hacía mi amiga Bárbara, se me aparecen cuando me siento a escribir sobre su último film. Resumiendo, su cine, nunca me interesó y, si alguna vez me provocó algo (bueno), una segunda visión lo borraba (caso *Miss Mary*)” (1993: 12). Sorprende que para escribir que por primera vez una película de Bemberg le agrada, el redactor despliegue una estrategia discursiva que cancela —francamente: “destruye”— toda su obra previa (o más precisamente, lo que él conoce de la misma).

15 La entrevista realizada en 2016 por la revista de cine feminista *Another gaze*, se puede ver en el sitio web de la publicación: <<https://www.anothergaze.com/in-conversation-with-nelly-kaplan/>>.

tarea que continúa pendiente en nuestro país.¹⁶ “La muerte de Nelly Kaplan se lleva también parte importante de una memoria de la cinefilia del siglo XX —afirma Broitman—. Sus textos periodísticos y literarios, junto con sus películas, nos brindan un camino para reconstruir esa historia y darle el lugar que merece, también en la Argentina” (2020).

Entre las feministas que “fueron un motor importantísimo en la movilización de las mujeres” en la década de 1980, Mónica Tarducci rescata la tarea de quienes armaron los primeros agrupamientos de mujeres sindicalistas, las que integraron partidos políticos o secretarías de la mujer en las provincias, aquellas mujeres feministas en asociaciones que no lo eran, las que volvieron del exilio, y agrega: “Ni que hablar de periodistas como Moira Soto, siempre presente en proyectos culturales feministas, fundamentalmente periodísticos, pero como en bambalinas” (2019: 156). Ciertamente, Moira Soto es un nombre fundamental como periodista especializada en crítica de cine, teatro, cultura, vida cotidiana, feminismos y problemáticas de las mujeres. En los años sesenta inició una trayectoria profesional comprometida con los intereses de las mujeres y las posiciones feministas que se sostiene hasta hoy. Fue redactora en las revistas *Heraldo del Cinematografista*, *Vosotras*, *Antena*, *Nocturno*, *Claudia* y *Filmar y Ver*. Junto con María Moreno, Hebe Huart, Olga Pinasco, Ana María Llamazares, Inés Cano y Ana Cutuli compartió la labor crítica en el suplemento femenino *La Opinión de la mujer*.¹⁷ También escribió

16 En 2019 se organizó una retrospectiva de sus filmes en Nueva York. Un año antes, *Film Quarterly* había publicado una extensa entrevista de Joan Dupont (2018) que traza un panorama de su trayectoria cinematográfica. Cabe mencionar que, en nuestro país, el festival de La mujer y el cine le había dedicado un espacio en la sección Homenajes de la publicación que acompañó la segunda edición del evento, en 1989.

17 *La Opinión de la mujer* se publicó durante casi dos años, entre 1977 y 1979, en plena dictadura, acompañando las ediciones de los martes del diario *La Opinión*. En un estudio sobre este suple-

en los diarios *Tiempo argentino*, *La Prensa*, *Clarín*, *La Razón* y *Página 12*. El periódico para mujeres *Alfonsina*, lanzado con el retorno de la democracia bajo la dirección de María Moreno, la tuvo entre sus colaboradoras habituales. Sus críticas de cine, notas y entrevistas se publicaron también en *Mujer*, *Fin de Siglo*, *Humor*, *Leer Cine*. A fines de los ochenta condujo *Eva y sus hermanas* junto a Laura Ufbal y Graciela Dufau en Radio Nacional. Participó en los ciclos radiales *Hoy por hoy* junto a Néstor Ibarra en Radio Mitre y en *Jaque mate* en la Rock & Pop. Fue columnista en programas televisivos. Publicó los libros *Lola Mora* (1993), *Tribulaciones de un ama de casa* (1994) y *Hollywood, escándalos y placeres* (1995). *Damiselas en apuros* es el proyecto propio al que se aventuró hace más de una década, “un blog con pretensiones de revista, hecho por damiselas profesionales con humor, con seriedad, con ligereza, con profundidad”. Presentado en noviembre de 2012, desde entonces hasta hoy, cuenta con alrededor de ochenta números publicados.¹⁸

En los años cincuenta Mabel Itzcovich estudió cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques en París, junto a Simón Feldman. Al regresar al país, crearon el Seminario de Cine de Buenos Aires, un grupo pionero en la enseñanza cinematográfica, y la revista *Cuadernos de cine*, que codirigieron. “Hasta entonces, las revistas del género se dedicaban a informar sobre la vida de las estrellas del

mento, Karin Gramático establece un primer período que abarca el primer año (de diciembre de 1977 a diciembre de 1978), caracterizado por la variedad de temas y la calidad de las notas, que es la etapa en la que Soto participó. En ese primer momento “profeminista” hay un interés por revisar y desarticular la construcción de estereotipos femeninos, en relación con lo cual “el cine y la crítica cinematográfica fueron otros de los ámbitos en los que se reflexionó sobre las distintas ‘imágenes’ de mujer y se hicieron visibles sus ‘propios’ problemas” (2014: 900), como surge de los títulos de algunas notas consignados por la investigadora, entre ellos: “La problemática femenina empieza a ser revalorizada por el cine”, “La imagen femenina según el cine”, “La mujer busca su imagen a través del cine” (2014: 900).

18 Se puede acceder al blog en: <<http://www.damiselasenapuros.com.ar/>>.

celuloide o se orientaban al negocio de la exhibición” —señala Silvina Frieria—. Pero Itzcovich “percibió o intuyó que era necesario acceder al fenómeno fílmico como realización cultural desde los saberes del crítico como sujeto especializado, aspecto que recién se consolidaría a partir de los años setenta” (2014). Fue, en ese sentido, una figura destacada en el contexto de profesionalización de la crítica. A principios de los sesenta, integra el equipo de la revista *Tiempo de cine* desde su primer número, escribe en *Cinecrítica*, *Revista cultural de cinematografía* y en el número especial de *Lyra* ya mencionado. También por esos años realiza cuatro cortometrajes: *De los abandonados* (1962), *Soy de aquí* (1963), *Los sin tierra* (1964) y *Los caras sucias* (1965). Fue colaboradora en varias revistas y trabajó en las redacciones de *La Opinión*, *El cronista comercial*, *Sur*, *Página 12* y *Clarín*. Acaso siguiendo el impulso de su admiración por Virginia Woolf, a partir de *Orlando* de Sally Potter, escribió:

nuevas claves y nuevos modelos han comenzado ya a declarar obsoletos los principios sobre los que se basó el eterno femenino, como también a cuestionar la sobrevivencia de un eterno masculino.

¿Hombre o mujer? Cabellos largos o cortísimos, cuerpos de efebo, uniforme unisex. El aspecto exterior confunde la realidad. Hasta hace poco, la imagen hubiera provocado la reacción airada de los machos y la perturbada indignación de las mujeres, porque el sexo femenino ya no es un dispositivo malévoló, objeto del deseo, ni justiciero sin futuro. Y siguiendo esta idea, los films sobre la ambigüedad sexual se han convertido en objeto de culto. (1994: 7)

En este texto la deconstrucción del binarismo organiza su lectura sobre cine y sexualidades en sintonía con una

sensibilidad *queer* que, años más tarde, marcará toda una zona de los estudios sobre cine y género en producciones académicas.¹⁹

Ana Amado fue pionera en llevar el feminismo a los estudios de cine en la universidad, donde se desempeñó como profesora de análisis y crítica de cine desde mediados de la década del ochenta. A su regreso al país, tras los años de exilio en México, tuvo una participación muy activa en proyectos culturales feministas, como Lugar de mujer, donde organizó ciclos de cine y cursos, según ya fue mencionado. Escribió para el Suplemento *Cultura y Mujer* del diario *Tiempo Argentino*, para *alfonsina*, donde también colaboraban Diana Raznovich, Néstor Perlongher, Mágara Averbach, Alicia Genovese y Moira Soto. Fue redactora de las revistas *La Semana* y *Vivir* y corresponsal en Argentina de la Red Alternativa de Prensa Feminista para América latina Fempress, con sede en Santiago de Chile, para la cual publicó artículos y editoriales mensuales entre 1983 y 2001. Dirigió la colección de cine “A oscuras” de la editorial Colihue y, junto con Nora Domínguez, la colección Género y Cultura de la editorial Paidós. Su libro *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (2009), así como *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (2004), que coeditó, son trabajos de referencia. Fue parte del núcleo editor de las revistas *Pensamiento de los confines* y *Mora*, una publicación precursora dentro de las producciones académicas feministas de Latinoamérica. A fines de los ochenta, dirigió *Biografías*, un radioteatro semanal de carácter biográfico sobre personajes de la política y la cultura de Occidente, en Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, donde

19 La obra de Mabel Itzcovich está siendo estudiada por Daniela Kozak, quien en 2019 ganó una Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes con el proyecto “Mabel Itzcovich, pionera de la crítica cinematográfica argentina”, para dar a conocer su trabajo y su trayectoria.

también realizó una columna diaria de crítica cinematográfica para el programa *El día menos pensado*. Junto a Nicolás Casullo, realizó *Montoneros, crónica de una guerra de liberación*, una película documental que, a menos de un año del golpe militar de 1976, proporciona un testimonio vivo de la época.²⁰ En 2014, cerró su presentación en el congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual con estas palabras:

suelo detenerme y dejarme encantar por algún fragmento, o una luz, un contracampo, una forma de inscribir el tiempo, o marcar el espacio. Por ejemplo, reconstruyendo todo eso a partir de un rostro. Por todos estos argumentos, por qué no esperar que el cine ofrezca más a menudo las facciones de algunas jóvenes actrices de extraordinario talento mostradas por otra mujer capaz de captar, de traducir sus vacilaciones, delirios o momentos críticos.

“Imágenes de sensatez y sentimientos (el *nuevo cine* desde una lectura de género)” fue el título de esa exposición en la cual, con una argumentación elegante e implacable, defendió el cine hecho por mujeres como objeto de la crítica.

Intervenciones

“¿Cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo y el cine?”, se preguntaba hace ya muchos años Annette Kuhn en *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, un texto clásico de la teoría fílmica feminista en el que abría un

20 La película casi no tuvo difusión en Argentina. Fue realizada a fines de 1976 en México, adonde Amado y Casullo estaban exiliados.

abanico de cuestiones fundamentales para pensar esa relación. ¿Qué es una película feminista? El feminismo de una obra ¿puede estar en el modo en que “se lee”? ¿En qué consiste la intervención feminista en el mundo cultural? ¿Cuál es la relación entre las intervenciones culturales realizadas por mujeres y las intervenciones culturales feministas? En estos interrogantes se inspira el recorrido de estas páginas para hilvanar algunos apuntes que permiten aproximarse y leer, desde distintos momentos, los sentidos de un cambio, de una transformación, de la relación entre cine, crítica y mujeres en la Argentina. Y también para afirmar la necesidad de una crítica feminista que establezca otros parámetros, nuevas lecturas, interpretaciones desafiantes, “contra la letra”. Una crítica que pueda expandir la historia del cine, provocar otras resonancias, abrir trayectorias inesperadas. Trabajar *a partir del* género más que *en* el género —como quería Sylvia Molloy—, buscar “articular no sólo la reflexión acerca del género sino (...), la *re-flexión*, es decir, una nueva *flexión* (...) que permita leer de otra manera, de diversas otras maneras” (2000: 818). La cuestión para la crítica sería, como plantea Florencia Angilletta:

exceder la lógica o imaginación del cupo, desestabilizar el reduccionismo del género como temática o contenido (...). No se trata de dar por sentado un orden sexogenerizado cuyas representaciones se leen en los textos sino de formular preguntas que horadan, tensionan, negocian, irritan, demuelen, reinventan. (...) Feminismo como operaciones y negociaciones de lectura. No cronología sino espacios. No temas sino problemas. No historia sino genealogía. No buscar lo que ya se sabía que se iba a encontrar. (2020: 330-331)

Entonces, practicar la crítica como una toma de posición, situada y plural, sin perder de vista las genealogías, desacomodando los saberes. Cambiar los modos de situar las películas y de leerlas: producir desplazamientos, torsiones, desvíos, trazar puentes y conexiones inauditas. Desarticular el canon, pero no desde un “contracanon” que reproduzca las mismas lógicas y protocolos de legitimación, sino desmontando esos protocolos para inventar otros mecanismos y maneras de dar valor. Al pensar formas de autorías más allá de la firma, que recuperen como valiosas ciertas tramas de afinidades, alianzas, colaboraciones. Al imaginar otros corpus posibles, que abran nuevas series y circulaciones (de películas y de autorxs, de imágenes y de escenas, de épocas y territorialidades, de relaciones con otros textos y objetos culturales, sociales, históricos). Asumir en la crítica, un deseo. Hacer de la crítica, una intervención. Esto sería parte del desafío y de la potencia de una crítica feminista.

Bibliografía

- Amado, A. (2014). Imágenes de sensatez y sentimientos (el *nuevo cine* desde una lectura de género). IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual *Documental/Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política*. Panel de apertura. Universidad Nacional de Rosario.
- Angilletta, F. (2020). Habitar, cuestionar y reinventar la ‘ciudad letrada’: las críticas literarias feministas. Arnés L., De Leone, L. y Punte, M. J. (coords.), *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, tomo V de *Historia feminista de la literatura argentina*. Eduvim.
- Arnés, L., Domínguez, N. y Punte, M. J. (2020). *Historia feminista de la literatura*, un proyecto. Arnés L., De Leone, L. y Punte, M. J. (coords.), *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Tomo V: *Historia feminista de la literatura argentina*. Eduvim.
- Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (eds.) (2014). Artilugios de pensamiento. Entrevista a Lucrecia Martel. *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Librería.

- Broitman, A. (2020). Adiós a Nelly Kaplan, alma cinéfila. *Página 12*, Cultura y Espectáculos, 15 de noviembre. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/305847-adios-a-nelly-kaplan-alma-cinefila>>.
- Calvera, L. (1990). *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Grupo Editor Latinoamericano.
- Cappa, C. (2019). Experimentación cromática. *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.
- Cavalcante, A. y Christofoletti Barrenha, N. (2019). ¿*El rey ha muerto?* Breve panorama sobre las cineastas argentinas e sus filmes. Holanda, K. (org.), *Mulheres de cinema*. Numa.
- Conde, M. I. (2009). *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://lanic.utexas.edu/project/laop/iigg/tesis7.pdf>>.
- Dupont, J. (2018). Searching for Nelly Kaplan. *Film Quarterly*, vol. 71, núm. 4, pp. 22-32.
- Eseverri, M. y Peña, F. M. (2013). *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Eudeba.
- Fontana, C. (1993). *María Luisa Bemberg*. Centro Editor de América Latina.
- Fradinger, M. (2014). Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978). *Cinemas d'Amérique latine*, núm. 22. En línea: <<http://journals.openedition.org/cinelatino/731>>.
- Friera, S. (2004). Una mente lúcida e intensa. *Página 12*, 31 de mayo. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-36054-2004-05-31.html>>.
- Grammático, K. (2014). "La Opinión de la Mujer": una aproximación a un suplemento femenino en tiempos de dictadura. Rinke, S. (ed.), *Entre espacios: la historia latinoamericana en el contexto global*. XVII Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores latinoamericanos y europeos (AHILA), septiembre. Freie Universität Berlin, pp. 893-910.
- Guerriero, L. (2020). María Luisa Bemberg. Kratje, J. y Visconti, M. (comps.), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - INCAA.
- Iltzovich, M. (1994). La tiranía del sexo (del *Ángel azul* a *Orlando*). Publicación del VI Festival de Cine realizado por mujeres de Latinoamérica y el Caribe y VI Concurso de cortometrajes y videos "La Mujer y el cine", pp. 6-7.

- Kruger, C. (2014). ¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido? *Cinemas d'Amérique latine*, núm. 22, pp. 68-79.
- Kuhn, A. (1991 [1982]). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra.
- Mafud, L. (2017). Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 16, pp. 51-76.
- Mafud, L. (2021). Mujeres cineastas en el período mudo: los orígenes del cine infantil en Argentina. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 23, pp. 140-168.
- Molloy, S. (2000). La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, núm. 193, octubre-diciembre, pp. 815-819.
- Moreno, M. (1988). Salir de la cámara, tomar la cámara. Publicación oficial del Primer Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres "La mujer y el cine", abril.
- Oroz, E. (2022). "Cocina de imágenes", Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas (1987): a pioneer event for tasting the recipes of Latin American women's filmmaking during the 1970s and 1980s. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, núm. 61, fall.
- Ricagno, A. (1993). ¿Y si hablamos un poco de eso? *El amante. Cine*, núm. 15, año II, mayo, p. 12.
- Rosa, M. L. (2020). "Autorretrato de Graciela Sikos y Alicia D'Amico. *Proyecto para la concienciación feminista*", *Moléculas Malucas*, septiembre. En línea: <<https://www.moleculasmalucas.com/post/proyecto-para-la-concienciación-feminista>>.
- Soto, M. (1978). El cine de María Luisa Bemberg. Entrevista. *La Opinión*, 28 de marzo.
- Soto, M. (2014). Palabras preliminares. Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Librería.
- Tarducci, M. (2019). Los ochenta. Tarducci, M., Trebisacce, C. y Grammatico, K., *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño*. Espacio.

Capítulo 4

Mujer-paisaje

Fernanda Alarcón

Los astros se acomodan en el cielo, la rueda zodiacal gira, pasando de géminis a cáncer. Los segundos, los minutos y las horas de pronto parecen más escurridizos, inestables y relativos que cualquier otro día. De 5 a 7 el tiempo parece detenerse y, a la vez, remodelarse y dilatarse, como si estuviera compuesto de cera derretida. Es el día más largo del año y Cleo se desplazará intensivamente por él en una mezcla de azar y descubrimiento.

En las siguientes páginas comparto un recorrido de siete puntos para pensar las ondas expansivas y vibratorias de *Cleo de 5 a 7*, la película más famosa de Agnès Varda que todavía hoy deslumbra y conmueve a sus espectadores. El devenir que se plasma en el proceso transformador de Cleo anticipa reflexiones claves de la teoría fílmica feminista. Se adelanta incluso a las lecturas emblemáticas de Laura Mulvey y John Berger. Marca una falla en las miradas estandarizadas por el cine al mostrar la metamorfosis de una bella y supersticiosa mujer que en la espera por el resultado de un análisis médico descubre una nueva y propia manera de mirar el mundo, que es a la vez una nueva manera de

posicionarse como sujeto. Cambio de óptica, despertar de la curiosidad, reinención de sí misma cuando los miedos (a la mirada patriarcal) se disipan. “Un retrato cinematográfico filmado como dos horas de vagabundeo por París”, dice la propia Varda. Espacios-rostros, como se titula una de sus últimas películas. Y es que de alguna manera, Cleo se expande y multiplica sus influencias sobre el resto de la obra vardiana como un eco constante, más o menos agudo. En los puntos que siguen intentaré ahondar en ciertos aspectos centrales de la película y seguir la pista de algunas de sus resonancias en el resto de la filmografía de la directora.

¿Qué dicen las cartas?

La película comienza con una lectura de tarot. ¿Nos anuncia el futuro en forma de spoiler? ¿Es una falsa profecía? ¿Cómo entenderla? En la primera secuencia Varda nos muestra las cartas, pero nos esconde los rostros. El plano se concentra cenital sobre la combinatoria de signos. Nos dejamos llevar por la voz encantadora de la tarotista que nos cuenta la vida y el futuro próximo de una mujer de la que, si creemos en sus palabras, sabemos que es hermosa y que se dedica al espectáculo.

De entrada, a nosotros los espectadores, el film nos pone a fabular. El valor que le damos a esta lectura del tarot probablemente refleje nuestra propia actitud frente al universo de lo adivinatorio o esotérico. ¿Charlatanería, cosa de mujeres, divertimento sin trascendencia? Probablemente si lo miramos desde la arrogancia del paradigma occidental nos encontraremos con estas visiones despectivas. ¿Así se tendría que entender la fuerza del interés contemporáneo por el tarot o la astrología? ¿Es un refugio para las masas que viven en una cotidianeidad mental retrógrada, infantilizada?

En el Medioevo había reyes que tenían astrólogos de cabecera en su corte y no mandaban a sus ejércitos a la guerra sin antes consultarlo con el entendido en constelaciones y planetas.

Aquí lo que está en juego, me parece, es otra cosa. Quien cree en el tarot no quiere tanto creer en un destino cerrado o una predicción científica infalible, sino que quiere más bien dejarse atrapar por una dimensión misteriosa o fantásica, como un campo magnético que atrae ciertos acontecimientos y repele otros, aunque nunca estamos del todo seguros de nada. Quizás sabemos algunas cosas que van a pasar, pero no sabemos cómo. Y esto funciona tanto para nosotros como espectadores como para nuestra protagonista. Por eso, más que determinar el futuro, lo que hace la tirada de cartas es predisponer. No son lo mismo. Determinar supone una relación de necesidad objetiva entre una causa y una consecuencia. La predisposición, en cambio, es una cierta apertura —¿subjética?— a algo que puede llegar a pasar, como un entrar en un humor o afecto particular desde el cual se dispone a percibir el mundo.

Del otro lado del espejo, con el tic-tac del reloj

¿Tiene una dirección el tiempo? ¿Avanza sólo hacia adelante como una flecha irreversible? Cleo tiene que esperar dos horas para recibir los análisis que dictaminan si tiene o no cáncer. En la tirada de las cartas le apareció el XIII de la muerte, cuya lectura la tarotista interpretó alegóricamente como un potencial de transformación. ¿No es esto lo que le va a pasar? La estructura temporal de Cleo me recuerda inevitablemente a *Alicia en el País de las Maravillas*. Alicia cae al vacío por el agujero de una ratonera, escapando de la realidad conocida y temida, persiguiendo a un conejo que

dice ir muy atrasado. “Es tarde, es tarde, es tarde” repite mirando el reloj de cadena mientras corre sin parar. ¿Hay algo más quimérico que esta representación del tiempo cronológico? ¿No es también un modo supersticioso creer en la objetividad de este Cronos de orejas largas? ¿O es una forma a partir de la cual la muerte inevitable se nos aparece y nos predispone a salir de los automatismos cotidianos? Si mal no recuerdo, al final, la cita del conejo, por la que tanto corría, no era sino con la despótica reina de Corazones. El conejo no era más que un vasallo obediente y estresado al servicio del poder monárquico. Pero Alicia, por suerte, en vez de correr a la saga del conejo en línea recta hacia la meta no hace sino desviarse y, gracias a esto, gracias al encuentro con lo inesperado y desconocido, va a transformarse una y otra vez: se agranda y se achica, habla con flores, conoce un gato que se ríe y desaparece, conversa con una oruga fumona, se mete a una fiesta en el fondo del mar, etcétera. ¿No es lo mismo que le pasa a Cleo, cuando empieza a recorrer la ciudad?

Cuando Cleo sale de la consulta de la tarotista, baja unas escaleras que gracias a un montaje de falsos raccords transmite la sensación de espiral y mareo que siente. Todo empieza con una caída, una relajación de los “vínculos sensoriomotores”, podríamos decir con Gilles Deleuze. Empieza así la deriva, el movimiento hacia la meta. Empieza a resonar el tic-tac del reloj. Cleo es un film-pasaje, un paseo, un recorrido, un movimiento desde el miedo y la captura de los otros hacia la curiosidad. La duración de la película no coincide con el tiempo cronológico, porque la película dura sólo una hora y media. ¿Pero cuántas cosas es capaz de hacer Cleo en las dos horas de la diégesis o la hora y media cronológica? Por cierto, con Cleo nos introducimos en una forma del tiempo subjetivo y elástico que nada tiene que ver con la cronología objetiva.

Y hablando de Alicia, no se puede dejar de lado el otro elemento en común: los espejos. Antes de salir de la consulta con la tarotista, Cleo habla con su reflejo multiplicado al infinito. La duplicidad estalla en una serie barroca de infinitas Cleos: “Ser fea, eso es la muerte. Mientras sea hermosa, estoy viva”. Al principio la bella Cleo es mirada por todos: absorbe admiración. Pero a la vez todas estas miradas (el novio, la amiga confidente, el músico que la acompaña) están atravesadas por una cierta condescendencia y un deseo de control. La tratan como a una nena, como se trata a una nena en una sociedad patriarcal: le dicen caprichosa e inmadura, la ven como alguien débil y sin voluntad o juicio propio. Sin embargo, Cleo, como Alicia, también pasa en determinado momento a estar del otro lado del espejo. Cleo pasa de estar capturada por la mirada de sí en relación a los juicios de los otros (ser agradable, bella, femenina) a mirar ella a los demás y formarse una propia mirada no cautiva del reflejo.



Mujer-icóno, mujer-paisaje

Dos textos me han acompañado siempre a lo largo de los años que llevo pensando y dando clases sobre el vínculo del cine y las teorías de género (sexual): *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey y el ensayo sobre las mujeres en el arte que está en *Modos de ver* de John Berger. Son dos trabajos complementarios surgidos ambos en Gran Bretaña, publicados en 1975 en la revista *Screen* y en 1972 en una serie de la BBC, respectivamente. Ambos piensan el problema de la posición de la mirada del espectador que construyen las imágenes del arte y del cine en su relación con el género. La conclusión de ambos es que siempre las obras nos conducen a asumir una posición masculina.

Las mujeres siempre tienen un rol exhibicionista, un cuerpo expuesto a la mirada voyeurista y escrutinadora del hombre. Muchas veces los cuadros para ocultar ese deseo de poder o control de los hombres sobre las mujeres las ponen mirándose al espejo para que pasen por vanidosas en vez de estar posando para un hombre. John Berger lo resume así: “los hombres actúan, las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres, las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas”. En el caso del cine, Laura Mulvey analiza cómo aparecen las mujeres en las películas del cine clásico de Hollywood, siempre deteniendo la narración para que dentro de la diégesis (los personajes) y fuera (los espectadores) puedan admirar la belleza de las actrices. Y, además, ella agrega, que es muy regular que aparezcan enmarcadas por una ventana o una puerta, lo cual las asemeja a un cuadro o ícono. Así como también lo que hace el montaje es recortar su cuerpo en partes para volverlas un fetiche y quitarles poder de acción, como en el famoso caso de los pies de Barbara Stanwyck en *Pacto de sangre*, el perfil

de Kim Novak en *Vértigo*, etcétera. Dicho resumidamente, las mujeres siempre son la fuente de la sensualidad y/o el premio final.

Hace algún tiempo un alumno en una clase me rebatió este punto diciendo si acaso eso no pasaba en el caso de los hombres. Literalmente dijo: “¿acaso Brad Pitt o Cary Grant no son focos de placer visual en su calidad de cuerpos bellos y hegemónicos?”. Es cierto. Los cuerpos masculinos también pueden estar fetichizados, pero eso siempre va acompañado de una capacidad de hacer, un potencial de acción que les permite ir detrás de sus deseos más íntimos, por muy conflictuados que se encuentren. Para responder esta pregunta sería bueno recordar la distinción que hace Laura Mulvey, que dice que en el cine clásico el hombre es *una figura en un paisaje*, mientras que la mujer es un *icono*, una imagen bellamente construida para ser admirada y reverenciada. Pero como tal, está completamente inmóvil, literalmente atrapada, sin espacio, ya sea para aventurarse, darse a la fuga o salir a caminar.

Ahora bien, no creo estar exagerando cuando digo que todo esto que pensaron con tanto espesor Mulvey y Berger a mediados de los setenta, Agnès Varda lo anticipó con inequívoca contundencia en 1962, el año del estreno de *Cleo*. La película puede verse sin forzar las cosas como un ensayo sobre el lugar de la mirada de las mujeres en la sociedad patriarcal. O, incluso, mejor dicho, de cómo se podría liberar esta mirada de los imperativos propios de la sociedad patriarcal. De alguna manera, podríamos decir, siguiendo las lúcidas —aunque posteriores— categorías de Mulvey, que la transformación de Cleo es la de un icono que deviene paisaje.

Mis playas se vacían

Dentro de unx mismx, si a unx lo cortaran sagitalmente, lo que se encontraría sería un paisaje. Algo así dice Varda al comienzo de su autobiografía filmica en cuyo título delata cuál es el paisaje constitutivo de su propia identidad: *Las Playas de Agnès*. Traigo a colación este recuerdo porque me sorprende la conexión con uno de los momentos cruciales de *Cleo de 5 a 7*, el momento en que la protagonista se transforma a partir de su sentida interpretación de una canción titulada “Sin ti”, donde se repite el coro que dice “mis playas se vacían sin ti”. Como si Cleo dijera yo soy esta playa vacía, de pronto vacía de miradas, vacía de humanos. ¿Es una constatación triste, melancólica? ¿O es la posibilidad de un nuevo comienzo? Un paisaje reducido a sus elementos básicos: agua, cielo y arena. Mismos elementos que reconocerá la propia Varda como fundantes de la inspiración de todo su cine en *Las Playas*.

En su último film, *Varda por Agnès*, una especie de último intento de repaso de su bio-filmografía, ella reconoce la influencia decisiva de las clases que tuvo en su juventud con Gastón Bachelard, de quien absorbiera esta manera de mirar el espacio de un modo poético-existencial. No es de extrañar tampoco su vínculo con Jacques Demy, el director de *Lola*, cuyo rostro —en *Jacquot de Nantes*— filma amorosamente como si fuera un paisaje de playa.

No es azarosa la intromisión de la canción. La plasticidad del género musical permite la transformación tanto del espacio como de la subjetividad de la propia Cleo. La escena transcurre en su espacio, una especie de gran monoambiente, sin divisiones, todo blanco muy pulcro, casi enceguedor, donde hay un columpio, un piano, y por supuesto espejos y relojes. Es de alguna manera una proyección de lo que es ella, una interioridad en permanente exhibición.

Sin embargo, este interior se va vaciando y oscureciendo a medida que ella empieza a cantar, a apropiarse de la canción con su voz, como si su paisaje interior (su yo) se fuera opacando, ensombreciendo. ¿No son acaso las sombras lo que le dan consistencia a los cuerpos? ¿Será que Cleo está descubriendo una nueva dimensión de su cuerpo? Se olvida de su eterna obediencia a la mirada ajena que hasta ahora la ha mantenido siempre temerosa, sonriente, frágil, angustiada, tensa, para entrar a una profundidad de la emoción mucho más intensa y despreocupada: es su propia voz y la canción lo que la quiebra y la transforma, haciendo surgir en ella algo desconocido. Como espectadores vamos a ver cómo la emoción la envuelve hasta las lágrimas e, incluso, cómo nos va a hacer partícipes de su intimidad con una inolvidable mirada a cámara. Esto ocurre justo en la mitad de la película y marca el comienzo de una transformación radical de su posición en el mundo; en su fragilidad descubre la posibilidad de mirar y abrirse así a otro tipo de encuentros.

Es inmediatamente después de la canción que ella sale a caminar por París. Como decía con Mulvey: comienza su devenir-paisaje, su deriva por la ciudad. Varda dice que es un “retrato de una mujer pintado como un documental sobre París”. Rostros y espacios. Rostros = espacios. Seguimos a Cleo caminando, moviéndose por la ciudad en taxis, tranvías, automóviles. Mirando vidrieras, volviendo a su casa, parando en cafés y estudios, mirando a un tipo que traga sapos (¿es posible una imagen más alejada de lo bello e higiénico?). Nada menos superficial que esa superficie que a nivel afectivo se va haciendo más profunda, acumulando emociones distintas, tristezas, dolores, recordatorios de mortalidad (como la máscara africana), hasta tropezar con epifanías inesperadas.

Blanco y negro no son opuestos

Un dandy muy parecido a Buster Keaton se despide de su novia. Mientras ella se aleja bajando los escalones de un vistoso puente que une las orillas del río, él se calza un par de lentes oscuros. La mirada enamorada, en un instante, se vuelve desdichada. Desde lo alto del puente se convierte en testigo del accidente que provoca la muerte de su amada. Observa cómo un coche fúnebre se la lleva. Cuando se quita los lentes para enjuagarse las lágrimas descubre que, de manera literal, las gafas oscuras hicieron que todo pareciera fatal y que lo que parecía un coche fúnebre en verdad era tan sólo una ambulancia.

Los novios del puente Mac Donald o (Cuidado con las gafas oscuras) es un cortometraje de Agnès Varda, un preámbulo metarreflexivo que como una placa sensible revela y anticipa algunas cuestiones. Fue filmado un año antes (1961) y proyectado en el interior de *Cleo de 5 a 7* (1962). Puntualmente, aparece en la segunda parte de la película cuando Cleo acompaña a una amiga a cargar unas latas hasta un cine y se quedan a ver, desde cabina, esta película. La historia es simple, romántica, ingenua. Su estilo emula gags característicos de los inicios del cine como la velocidad burlesca de los desplazamientos y la tierna exageración de la pantomima, y es protagonizada nada menos que por un Jean-Luc Godard sin lentes y una Anna Karina rubia. Los novios, enmarcados por un cruce de movimientos típicos del interés del cinematógrafo como el tren y el río, son acompañados por una tropa de personajes encantadores: regadores, marineros, enfermeros, vendedoras de flores y pañuelos. Todos ojos que parpadean a gran velocidad, cuerpos de piruetas, caídas y gesticulaciones de comedia física, tratando de escaparle al tiempo irremediablemente trágico del melodrama.

La perspectiva dualista, la oposición maniquea del blanco y negro se disloca, de modo contundente y al mismo tiempo secreto, en el final. Como sucedía en el período silente en donde un círculo negro recortaba y dirigía la atención sobre un motivo visual para condensar de algún modo la moraleja, aquí la imagen de cierre en iris no es redonda sino que tiene la silueta de tres círculos. Casi unos binoculares contrayéndose hacia adentro, el plano final permite ver, si prestamos atención —por unos pocos segundos— que a los costados de la pareja amorosa corren en simultáneo dos autos, uno blanco —la ambulancia— y otro negro —coche fúnebre—. Así, las dos visiones subsisten, la trágica y la cómica conviven, lo que parecía a primera vista un juego de extremos opuestos, un episodio triste y simplón, contiene dimensiones desconocidas. La puesta en abismo, el comentario del cine en el cine, concentra, como un susurro, la mirada de Varda: escapar a las pasiones tristes, ir tras las transformaciones, admirando el espacio alrededor, reinventando el amor.



Mi nombre es Florence, me llaman Cleo por Cleopatra

Agnès Varda tiene un modo vital de acercarse a la cultura visual, ya sea pictórica o pop, sagrada o profana. Su recurrencia a la historia de la pintura nunca tiene una aspiración docta u ostentosa (la cita como autoridad), sino que funciona como inspiración, nutriéndose del pasado para moverse en el presente. En el comienzo de *Los espigadores y la espigadora* están los cuadros de Millet, el *gestus* recolector de esas mujeres en grupo reproducido en las ilustraciones en miniatura del diccionario la hace salir a la ruta, salir al encuentro con seres desconocidos en un camino que es un continuo desvío, una deriva por el espacio y el pensamiento.

En las clases siempre vinculo a Cleo con la pintura. No es una ocurrencia mía, son referencias explicitadas por la propia Varda, ya sea dentro de la película o a través de recuerdos expresados en *Las Playas* y en *Varda por Agnès*. En ambas películas repite cómo *La muerte y la doncella* de Hans Baldung Grien (1517) inspiró la impronta o el carácter de Cleo: la belleza femenina como una fatalidad que pesa sobre un cuerpo que trata de vencer a la muerte, de negar al tiempo, de ser siempre joven y atractiva. Una belleza egipcia en el sentido nietzscheano de la palabra, una belleza momificada, negadora de la vida. Cleo, como Cleopatra la reina del Nilo, un concentrado de la belleza hegemónica y efímera. Su popularidad la conquista en base a una puesta en escena de sí misma para atraer las miradas y complacer a los otros. Es un poder que se pisa la cola; su consecución es también su sometimiento. Para conquistar el poder debe aceptar la industria de la apariencia y el espectáculo: moda, dieta, maquillaje, decoración, etc. Es la sensualidad complaciente y subalterna que eclipsa la personalidad e individualidad de Cleo. O tal vez, como pensaba Joan Riviere en 1929, se podría tratar de una “mascarada femenina”,

una estrategia sobreadaptativa en que las mujeres —paradójicamente— obedecen todos los mandatos patriarcales (ser seductora, bella, hermosa) para poder conseguir expresarse o conquistar lugares de poder.

Cuando hablamos de Cleo siempre estamos enfrentando una dualidad: la Cleo del comienzo y la Cleo del final, de la que tardíamente se nos revela su verdadero nombre, Florence. “Florence es Italia, el Renacimiento, Boticelli, una rosa”. Aquí debo confesar una confusión de mi parte, porque por bastante tiempo tendí a asociar a Florence con *El nacimiento de Venus* (1486) y no con Flora, el retrato de *La primavera* (1482) de Sandro Boticelli. Justifico a posteriori mi confusión, surgida probablemente por la relación primordial de Varda con los balnearios, como aquel del cuadro en que la diosa del amor surge de una concha en lo que supuestamente es la costa de Chipre. Al comienzo de *Las Playas* la directora escribe con un palito en la arena su nombre original, Arlette, y deja que la resaca marina lo borre para sobrecribir sobre él su nuevo nombre: Agnès. Se me funden ambas imágenes cuando pienso en el sentido alegórico de la carta XIII del tarot. No pienso en la muerte con su guadaña ni en el erotismo cadavérico de Grien, sino en las figuras renacentistas de Boticelli, ya sea la bella mujer desnuda envuelta en cabellos que sale del agua, así como la diosa primaveral sonriente y floreada.

No deja de impresionarme que cuando a Agnès Varda le ofrecieron hacer una remake estadounidense de Cleo, ella para el casting haya pensado nada más ni nada menos que en Madonna. Al igual que Cleo-Flora, la reina del pop es un personaje contradictorio, una tensión que no termina de resolverse. Madonna se reconoce a sí misma como una Cleo, un icono erótico, una mujer-espectáculo por antonomasia, una “material girl”. Probablemente es su conciencia de sí misma la que le permite jugar con esa auto-imagen.

Y su juego precisamente es el de la performance: ¿cuántas veces se transformó Madonna-Flora? O al menos, ¿cuántas veces cambió de aspecto? Deliró a la religión, al yoga, a la maternidad, jugó con la bisexualidad, etcétera.

En un programa de televisión al que invitaron a Varda y a Madonna, la rubia confiesa que no se animó a filmar sin guion y reconoce su error varios años después. Si se hubiese filmado una versión *Cleo-Madonna de 5 a 7* norteamericana en los años ochenta o noventa, los espectadores habríamos visto o presentado desde el primer momento el potencial metamórfico de esa mujer miedosa, contenida y excesivamente preocupada del qué dirán. ¿Cómo hubiese influido en la carrera de Madonna esta película? ¿Cómo hubiese influido en nuestra lectura de la película y del presente? ¿Quién podría ser elegida hoy como una Cleo del 2020?

The end

¿Cómo terminar una película como *Cleo*? ¿Final abierto? ¿*Happy ending*? ¿Qué es ese encuentro azaroso de la bella Cleo con un soldado llamado Antoine que está de permiso antes de partir rumbo a la guerra en Argelia al día siguiente? ¿Es acaso una recreación vardiana del clásico momento de encuentro amoroso, un renacimiento romántico de la protagonista? Si así fuera nos estaría deliberadamente decepcionando, ya que no termina con el famoso beso final. ¿Pero no es acaso más decepcionante aún que después de todo su proceso de liberación, finalmente Cleo tenga que volver a encontrarse y definirse en relación con un varón y, más encima, militar?

Me parece que no: ni una ni la otra cosa. En algún sentido este soldado lo que trae consigo es un tópico del cine moderno: la guerra, el horror, la Historia. Quiero decir, algo

mucho más grande que los problemas narcisistas, pequeñoburgueses de ella y, sobre todo, un lugar distinto desde el cual contemplar —o ser contemplado— por la muerte. Esto último me parece mucho más importante que las características singulares de él: un militar bajito, atento, conversador y un poco cursi, con quien logra tener un momento de intimidad o comunicación. Algo que no pasaba en sus previos intercambios con el sexo opuesto. Este encuentro no apunta a un “y fueron felices para siempre”, sino que evidencia que Cleo se ha transformado: algo en su cuerpo cambió, su voz suena distinta, se mueve distinto, es una mujer más segura de sí, al mismo tiempo que se permite mostrarse más vulnerable. Si bien él tiende a arrastrar la situación a formas de cortejo y galantería clásicos (le pide una foto, le regala una flor), por momentos logran una especie de silenciosa y magnética complicidad, la cual es posible porque ella baja la guardia consigo misma, le conversa desde un lugar menos nervioso, sin la obligación de autopresentarse seductoramente.

De algún modo, aunque sea sólo por momentos, logran una contemplación compartida, un dejarse influir por lo que pasa a su alrededor, como cuando ven a un bebé en una especie de incubadora desde el autobús o como cuando están sentados en el parque. No quiero estigmatizar la seducción, tan sólo quiero valorar cómo la transformación de Cleo le permite estar sentada con otro mirando a su alrededor y no estar histéricamente mirándose todo el tiempo a sí para ver si está atractiva para ese otro. Probablemente el soldado en un par de semanas no sea más que un recuerdo vago, pero para nosotros es la constatación de un cambio subjetivo radical.

Y hablando de finales, creo que este final de *Cleo* no termina aquí. No termina de terminar. El final de *Cleo* sigue insistiendo muchos años después. En *Visages, Villages*,

su penúltima película, realizada al borde de sus 90 años, Varda emprende un viaje junto al joven fotógrafo JR, siempre con un look hipster de sombrero y lentes negros. El film, muy resumidamente, es un viaje por diversos paisajes franceses retratando a personas anónimas, las cuales después se ven a sí mismas gigantografiadas en muros o superficies significativas de sus propios espacios. Esta deriva podría no terminar nunca, pero la propia Varda, consciente de que podría ser su última película, quería que terminara con una tormenta de arena. Al menos ese era su plan, buscaba así transmitir la sensación de desvanecerse o desaparecer o fundirse con el paisaje. “Desenfocarse”, dice ella exactamente. Sin embargo, no respetó su idea original del guion, porque el encuentro —o desencuentro— con los otros una vez más la sorprendió. Cerca del final del film le cuenta a JR, mientras van viajando en un tren, que quiere ir a visitar a su siempre imprevisible amigo Jean-Luc Godard. La historia es conocida: su viejo amigo JLG no le abre la puerta, le deja un críptico mensaje escrito en una ventana, ella se entristece con una mezcla de rabia y amor inevitable. Se va a sentar con su amigo JR en un banquito al borde del lago Lemán. Para mitigar su desencanto, el joven concede hacer algo que no había hecho en todo el film: sacarse los anteojos negros. Cuando se descubre vemos su rostro desenfocado, tal como lo ve la menguante vista de la directora. Luego ella lo invita a quedarse contemplando un rato el lago. Tal como Cleo, ella procesa sus sentimientos mirando al mundo en compañía de otrxs.



Bibliografía

Berger, J. (2010 [2000]). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

Butler, J. (2010 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Chollet, M. (2020 [2015]). *Belleza fatal. Nuevos modos de captura y producción de "lo femenino"*. Hekht.

Deleuze, G. (1995 [1983]). *Conversaciones*. Pre-textos.

Mulvey, L. (2001 [1975]). Placer visual y cine narrativo. Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad*. Akal.

Mulvey, L. (2019). *Afterimages. On cinema, women and changing times*. Reaktion Books.

Capítulo 5

Cómo tomar notas en la oscuridad

Entrevista a Richard Dyer

Agustín Rayneli y Lucas Martinelli

Richard Dyer (Londres, 1945) es un investigador inglés que ha modificado las concepciones vigentes sobre el abordaje teórico de las relaciones entre el cine, el género, las identidades sexuales y raciales. Algunos de los temas en los que su influencia resulta insoslayable son: la cuestión de las estrellas en el cine y el entretenimiento entendido desde la noción de utopía. En esta entrevista nos interesamos sobre su producción y, en especial, en las claves del presente con las que piensa la vigencia de su obra.

Cuando Richard Dyer era un joven estudiante no existía el desarrollo que existe hoy en los estudios filmicos (*Film Studies*) como campo autónomo. De hecho, su trabajo de graduación fue parte de ese campo inexistente. Pasó un verano leyendo sobre cine y pudo ver muy pocos de los filmes franceses con los que trabajó, ya que muchas de las películas no se conseguían. Cuando volvió a la universidad le dijeron: “Bueno, en realidad no podrías hacer este trabajo, pero vamos a permitirlo porque no tuviste nadie que te supervise”. En ese momento, había un interés creciente por el cine, pero muy pocas menciones concretas. Este campo desconocido

como disciplina académica tuvo que ser pensado por él a través de los estudios culturales (en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham). Dyer tenía una idea general vinculada al entretenimiento en la cultura y lo trasladó hacia el campo específico de lo fílmico porque consideró que, de algún modo, es posible ver cada película más de una vez. Aquello que hoy llamamos *estudios fílmicos* se delineaba de la mano de académicos como Robin Wood o Victor Perkins, pero no había departamentos especializados. Había gente que escribía críticas extensas y profundas, de mayor aliento teórico que lo que se encontraría en un medio periodístico, pero solo eso es lo que había a finales de los sesenta.

En tus años de estudiante, ¿hubo algún rol o modelo de intelectual en Reino Unido que te haya interesado, una figura pública o alguien cercano que haya ejercido alguna influencia sobre vos?

Stuart Hall fue uno de los más importantes; terminó siendo mi supervisor y eventualmente mi amigo. Pero también fueron influencias Raymond Williams y Richard Hoggart, quienes generalmente son vistos como los padres fundadores de los estudios culturales. Creo que la persona que más admiré en la vida intelectual fue alguien llamado Jonathan Miller. De hecho, tenía un título en medicina, pero se convirtió en director de ópera. Hizo una serie en televisión sobre la historia de la medicina, que es en gran medida una historia cultural de la medicina. Y luego estaría en la televisión hablando de cualquier arte; y me encantó el hecho de que estuviera interesado en tantas cosas diferentes. Era tan ferozmente intelectual en público. Me gustaba que hablase de una manera muy accesible, pero también que esté comprometido con ser intelectualmente serio.

Las dos personas que más me influyeron fuera de ellos son, primero Susan Sontag —como modelo de intelectual

público—. Independientemente de lo que escribió, adoro la forma en que lo escribió. Ese sentido de escribir estas piezas mordaces en revistas intelectuales —que eran más que revistas intelectuales—. Y la otra persona está un poco olvidada: Susan K. Langer, filósofa estadounidense de ascendencia alemana, cuya estética me influyó mucho.

A finales de los sesenta y durante los setenta, ¿te considerabas un escritor o un crítico? ¿Dónde se publicaron tus primeros ensayos?

Esa es una gran pregunta, me hubiera gustado considerarme un escritor. De hecho, eso es lo que pensaba de mí mismo; pero si soy honesto, era un académico. Siempre ha sido importante para mí escribir bien. Quiero decir que me parece que escribo bien (risas). Pero estoy comprometido a escribir de forma sencilla y agradable; escribir es muy importante para mí. En mi sentido de identidad, eso es más importante que ser considerado un erudito. Pero en términos de mi carrera, me perciben más como un académico. Respecto a mis primeras publicaciones, no estoy cien por cien seguro, porque durante mucho tiempo publiqué tanto en periódicos de izquierda como en revistas de izquierda y publicaciones gay. Después empezaron a haber revistas de estudios cinematográficos, existía una revista llamada *Movie* que fue una de las primeras revistas cinematográficas británicas. Y, de hecho, no estoy seguro de si es el primer lugar en el que publiqué; probablemente lo primero que escribí fue sobre el cantante Tom Jones. Y luego, lo primero publicado en sentido académico fue en el primer número de la revista de estudios culturales que se tituló *Working in Cultural Studies*. La primera pieza cinematográfica sobre la que escribí fue *The sound of music*; en ese momento era bastante extraño que un académico escribiera sobre temas así. Primero lo envié a la revista *Screen*; y en muchos sentidos creo que lo vería como un intento de sentar las bases de

estudios cinematográficos rigurosos. Esos textos estuvieron muy influenciados por el psicoanálisis, cierto estructuralismo y el marxismo. Lo curioso es que no respondieron durante un año; y me enviaron una copia bastante sucia. Y luego lo envié a *Sight & Sound*, que había estado funcionando durante mucho tiempo. Lo envié al *British Film Institute*, que era una especie de revista intelectual popular; y respondieron en una semana. No quisieron publicarlo, pero les pareció interesante y me agradecieron por enviarlo. Me sorprendió lo profesionales y educados que eran en comparación con esta revista académica de izquierda de vanguardia. También conocía a algunas personas involucradas en la revista *Movie* y estaban interesadas; en realidad se publicó allí. *Movie* siempre se llamó a sí misma una revista de crítica, y estaban comprometidos con la idea de que “no es historia, no es análisis, es crítica”. Y lo que querían decir con esto era un compromiso apreciativo con un texto, que incluye evaluación, pero tenían como objetivo escribir de una manera más accesible, en contraposición al modo psicoanalítico, estructuralista, marxista de *Screen* en ese momento.

¿Se consideraban Screen o Movie revistas académicas sobre cine?

Creo que depende de a quién le preguntes. Dentro de los estudios cinematográficos, en la medida en que existía tal cosa, no había nada más. Bueno, creo que ya existía una revista de cine en Estados Unidos; y también *Positif*, o *Cahiers du Cinema*. La mayoría de los países tenían algo que no podría nombrar. Ninguno de ellos se basó en la academia; y eso también era cierto para *Screen* o *Movie*, no tenían un lugar formal dentro de la academia. Creo que *Screen* se vio a sí misma como un intento de organizar los estudios cinematográficos de una manera más disciplinada y rigurosa; veían todo lo demás como subjetivo e impresionista, no realmente riguroso. *Screen* recibió dinero del British Film Institute;

y su departamento de educación tenía una política de desarrollo de la educación sobre el cine, en todos los niveles. De hecho, invirtieron dinero en el apoyo a las universidades mediante el pago de cátedras de tres años; la idea era que alguien estuviera allí dictando cursos y luego la universidad se haría cargo del pago.

¿Qué leería una persona en Screen, Movie o Sight & Sound?

Leíamos *Screen* y *Movie*, porque realmente no había mucho para elegir. Yo no estaba realmente comprometido con ninguna de ellas. Además, tengo mucho respeto por el buen periodismo; lo que podrías encontrar en *The Guardian* o *Le Monde*. En un momento me ofrecieron ser parte de la redacción de *Movie*, pero lo rechacé porque todo era muy faccionario. No quería que me asociaran con una tendencia en particular. Formé parte de la junta directiva de *Screen*, pero fue muy poco agradable y poco práctico, no vivía en Londres en ese momento.

Probablemente leí más estudios culturales. Siempre me ha gustado el cine, pero en realidad no me propuse hacer estudios cinematográficos, me propuse hacer estudios culturales. Y los estudios fílmicos fue la instancia donde aparecieron estos trabajos. En muchos sentidos, porque el British Film Institute estaba invirtiendo dinero en su desarrollo.

En su ensayo En defensa de la discoteca, se refiere a sí mismo como socialista. Suponemos que las cosas en ese entonces eran diferentes en el sentido de que si te llamabas socialista probablemente estabas en contacto con algún tipo de organización, grupo militante, activista. ¿Cómo ve la relación entre su compromiso político y su papel como crítico y académico?

Nunca estuve en ningún partido político. Escribí bastante para *Marxism today*, que era una revista del Partido

Comunista. Pero era el eurocomunismo, una especie de comunismo más suave; que definitivamente se distanció de Moscú. Pero tampoco se identificaba con una tendencia trotskysta. Cuando escribí eso, no era particularmente inusual ser socialista en Gran Bretaña; había un gran partido laborista —aún lo hay—. En ese momento, si te identificabas con el partido laborista, probablemente te considerarías socialista. No era miembro entonces, pero ahora lo soy. No vi ninguna contradicción en escribir ninguna crítica política. Siempre pensé que todo el trabajo que he hecho tiene una motivación política, como la música disco. No se trataba solo de defender ese tipo de música, se trataba de defender el placer en un contexto de cambio social. También se trataba de cambiar las ideas sobre la sexualidad; era una especie de crítico de la sexualidad falocéntrica. Lo vi como algo político, en ese momento encajaba torpemente con el socialismo dominante; aunque ahí es donde entra *Marxism Today*. Ellos querían incorporar el movimiento de mujeres y el movimiento gay, vieron esas presencias como una transformación general de la sociedad que debían involucrar. Una vez en Australia, estaba con un amigo mío, y en una librería había una copia de *Marxism Today*. Le dije que había una nota mía en esa revista y me respondió: “¡hacés *camp* en lugares extraños!”. Consideró muy extravagante escribir sobre Diana Ross en *Marxism Today*.

En ese ensayo en particular, estás yendo en contra de lo que se pensaba de la música disco en los círculos de izquierda; ¿siempre tuviste la intención de ir contra la corriente?

No necesariamente; por ejemplo, escribí un artículo sobre la huelga de los mineros y cómo se representó. Ese fue un evento importante en la política británica, visto como una resistencia al gobierno conservador de Thatcher. Fue algo muy importante para la izquierda; ese artículo señalaba

cómo los mineros trajeron todo tipo de personas en apoyo, de una manera que los trabajadores de las fábricas no lo hicieron. Como no tenían la misma grandeza, emoción, la gente solía referirse a ellos como realeza laboral. Y también escribí un artículo celebrando un aniversario del nacimiento o muerte de Marx. Entonces, sí, hubo piezas más relacionadas con ese tipo de temas. Nunca busqué atacar el pensamiento de izquierda, se podría decir que era un crítico de la cultura de izquierda en ese momento. Pero, en general, no lo hice.

¿Que el cine fuera el foco principal de tu vida profesional fue una decisión?

Siempre me había interesado el cine y también era un buen objeto de investigación. Cuando comencé no había grabación; la televisión y las actuaciones en directo eran mucho más difíciles de investigar. Siempre me había interesado el espectáculo y el entretenimiento. En parte, fue un objeto de investigación conveniente. En cierto momento, recuerdo que tenía mérito llegar a ser un experto en un medio específico. El problema de los Estudios Culturales es que es un poco de todo y siempre hay un peligro. Siempre me ha preocupado que desde una perspectiva de estudios de género, gay, negra, la gente lee la política demasiado rápido. Lo que realmente pensé que era importante era mirarlo como una película, destacando las cualidades formales, afectivas y estéticas de la misma. Desde entonces, pensé que debería comenzar desde la película y luego trabajar con la bibliografía que sea relevante.

¿Cambió su relación con el cine cuando lo empezó a tomar como objeto de estudio?

Tal vez cambió, pero nunca lo sentí así. Bueno, en realidad, incluso ahora, cuando ya no enseño más, a veces

todavía veo una película y pienso “¡oh, sería interesante para usarla en las clases!”. Es lo que vino con convertirse en docente. La experiencia real no ha cambiado. Tal vez estoy más al tanto de algunos procedimientos formales. Por supuesto, soy más consciente de algo como la música. No le prestaría tanta atención si no fuera algo que hubiera decidido estudiar. Más como una mayor conciencia. Pero en términos de disfrute y apreciación es lo mismo.

Algo que ha ido ganando cada vez más importancia con los años es la forma en que vemos las películas, o más concretamente, cómo las vemos. Si tuviéramos esta conversación hace treinta o cuarenta años, no habría mucho misterio. Pero ahora ha ganado algo de importancia: ¿cómo accedió al cine en los primeros años de su carrera? ¿Cómo era la “cultura cinematográfica” en ese momento?

Bueno, la película estaba grabada. En Birmingham, donde viví la mayor parte de mi vida, fui al cine. Lo cual incluía lo que llamamos los “cines alternativos”, también había cineclubes y también vi muchas películas a través de la enseñanza. A menudo me esforzaba en enseñar películas que no había visto, lo cual es una especie de riesgo en realidad, pero a menudo hacía eso. Cuando estaba investigando, iba a Londres, porque el British Film Institute tenía un servicio en el que mostraban películas con fines de investigación. También fui a otros lugares: Rochester, Nueva York, y a la colección de películas en Washington en la Biblioteca Nacional de los Estados Unidos, también algunos archivos en Alemania. Pero en ese momento tenías que saber lo que querías ver, también significaba que solo podías ver estas cosas una vez. Con *The Sound of Music* al menos tuve que ir repetidas veces al cine; no sé qué pensaría la gente de que yo garabateara, tomara notas. Pero básicamente, una vez viste cosas y tuviste que tomar notas y muchas veces no pudiste detener la película para tomar notas, tenías que

hacer garabatos. Yo solía presentar algunos cursos con una clase de “cómo tomar notas en la oscuridad”, y destacaba la importancia de mirar las notas inmediatamente después, porque a menudo ni siquiera podía entender lo que había escrito. Era muy diferente a tenerlo ahora, donde puedes volver. Creo que Laura Mulvey ha escrito sobre esta diferencia, el hecho de que pueda detenerse y rebobinar. Sí teníamos, cuando empecé a enseñar, tablas de edición que usábamos —no para editar— sino para estudiar la película. Podíamos detener la película, rebobinarla, ir y venir. Incluso teníamos un proyector de edición, que funcionaba igual, pero te permitía detener la imagen.

Mencionas a Laura Mulvey, ¿hay otras personas contemporáneas tuyas que disfrutes leyendo?

Soy un gran admirador de Christine Gledhill. Creo que es una de los grandes sintetizadores, deberían leer su introducción a *Stars y Melodrama Unbound*. Supongo que se podría argumentar que solo está resumiendo lo que se dice, pero lo hace con tanta lucidez y claridad, ella trae una nueva percepción. Pero, realmente no sigo el ritmo del campo, soy muy instrumental en mi lectura. Tengo amigos que lo han leído todo y conocen el campo de adentro hacia afuera. Tiendo a no hacerlo. Tiendo a estar interesado en algo en particular. Por ejemplo, cuando me interesé por la música en el cine. Entonces leí todo lo que pude sobre eso. Claudia Gorbman es a quien más admiro en ese tema, entre otros. Este método me ha llevado a estar más concentrado, pero por otro lado significa que soy un poco ignorante sobre todo tipo de desarrollos en el campo. Tengo un amigo que lo ha leído todo, pero le resulta muy difícil escribir algo. Porque siempre hay algo más que necesitas leer, necesitas saber.

Laura Mulvey es una de las pioneras de los estudios cinematográficos con perspectiva feminista, ¿te llamarías a vos mismo feminista?

Estoy un poco hastiado de identificarme como uno, porque no quisiera dar a entender que no me educaron en la misoginia y que, de alguna manera, estoy libre de esa educación o en la sociedad en la que vivo. En realidad, fue Gledhill quien me dijo una vez que no debería decir que yo no era feminista, porque las mujeres eran igualmente capaces de ser antifeministas o misóginas y los hombres son capaces de ser feministas. Estoy muy comprometido con el tema en la forma en que lo incorporo en muchos de mis escritos. Y, por supuesto, conozco a muchas de esas personas pioneras, como Laura Mulvey, Anne Kaplan, Pam Cook. Me gusta Laura, porque es muy inteligente, me siento una especie de idiota cuando estoy con ella. Ella es tan agradable que no te hace sentir como un idiota, pero así me sucede.

En tu libro Stars dijiste que no conocías ningún estudio que explorara la relación entre las estrellas y el público que tuviera en cuenta la raza o la clase. Tu libro White fue una forma de abordar eso desde otra perspectiva. ¿Qué elemento de ese libro has visto filtrarse en el campo de los estudios cinematográficos? ¿Cómo ha visto los estudios sobre raza y cine a lo largo de los años? ¿Cómo han afectado estos estudios la forma en que enseña, o cómo ha afectado la forma en que sus estudiantes perciben el campo de los estudios cinematográficos?

Es gracioso porque no he leído *Stars* durante años y no recuerdo haber dicho eso. El capítulo sobre Paul Robson en *Heavenly Bodies* fue mi forma de abordarlo. Después de eso, no escribí mucho sobre estrellas que no eran blancas ni de Hollywood, pero mucha gente empezó a trabajar en eso. Pensé que *White* se había hundido sin dejar rastro, que no había hecho nada. Creo que, de alguna manera, la gente

ha recurrido a él de manera reciente. La academia es lenta, pero ahora hay mucha más conciencia de la cuestión racial. Tengo otro mal hábito: una vez que he escrito sobre algo, ya no me interesa. Mi estrategia fue recordar siempre la racialidad de lo que estaba escribiendo, cuando escribí sobre *Dirty Dancing* lo escribí en términos de su blancura. Solo intenté traerlo, cuando hice mi trabajo sobre asesinos en serie, hice una sección completa sobre cómo los asesinos en serie son en su mayoría un fenómeno masculino y blanco. En lugar de hacer más estudios sobre la blancura, creo que es mejor estar siempre al tanto del género, la sexualidad, la racialidad. Alguien me dijo el otro día que estaban dando un curso y dijeron: “¡Oh, esta es la semana del género!”, “¡Oh, esta es la semana de la racialidad!”. Y luego podemos olvidarnos de todo, y entonces podemos seguir, lo que significa seguir con los hombres blancos. Siempre debes estar lidiando con estas perspectivas. El problema de la blanquitud es que es una forma de reinstaurar la blanquitud, cuando la idea es descentrarla.

Volviendo a tu ensayo En defensa de la música disco, comienzas ese ensayo diciendo: “Toda mi vida me ha gustado la música equivocada”; y debo decir que he descubierto que ese sentimiento se repite mucho a lo largo de su trabajo. Estamos pensando en La imagen del homosexual como un joven triste, o en Homosexualidad y herencia. Donde algunas personas pudieron ver “estereotipos restrictivos” o una especie de visión idealizada de los homosexuales en el pasado, en la historia, se puede arrojar una luz más favorable sobre algunos temas; estás mostrándonos el contra-plano, o el montaje oculto de estos sujetos. ¿Dirías que ha sido algo intencionado de su parte?

Eso es muy perspicaz de vuestra parte, porque yo no lo habría pensado de esa manera. Pero ahora que lo dicen, probablemente ese sea el caso. Nunca pensé que fuera así

hasta este momento. Pero trataría de evitar una posición de “si te gusta, entonces es algo bueno”; porque no creo que sea necesariamente el caso. Lo que pienso es lo siguiente: no creo que el placer y la autorreflexión sean incompatibles.

¿Forma parte de una sensibilidad o de un punto de vista queer?

Creo que hay algo en ciertos grupos de personas que están adentro y afuera. Creo que los gays son eso, los judíos son eso y los latinos también. No creo que sea necesariamente solo gay, pero hay ciertas posiciones de sujeto que te dan acceso al idioma dominante, estás dentro de él y, al mismo tiempo, no lo habitas por completo. Eso te da la posibilidad de verlo también desde fuera. Quizás todo el mundo lo tiene, pero se acentúa en ciertos grupos de personas, en ciertas situaciones extremas.

Tal vez haya pasado el momento en que la rareza se convirtió en algo desafiante. Y esa es una buena oportunidad de marketing en muchos sentidos. Pero en todo el mundo esto es desigual. La gente sigue siendo asesinada y ejecutada por ser lesbiana y gay. Entonces, depende en qué parte del mundo estemos pensando. En América del Norte, Australia y Europa Occidental hay un sentido en el que cualquiera puede ser lo que quiera en términos sexuales. Nunca pensé que ser gay fuera intrínsecamente subversivo; podrías hacerlo subversivo si quisieras hacerlo.

¿Crees que un término como “carisma” podría aplicarse en relación con la función e influencia de las estrellas en la actualidad?

¿Crees que las estrellas de cine todavía lo tienen? O tal vez el carisma de hoy como categoría se ajusta mejor a los influencers que a las estrellas de cine.

La teoría del carisma vino de Max Weber. Obviamente también es una palabra en español, pero quiero decir que estaba usando Weber a través de la política. Creo que

es muy interesante que el populismo se trate de carisma. Donald Trump tiene carisma. Puede ser difícil para nosotros sentirlo, deberíamos hacer una suposición. Y creo que los estudios políticos podrían aprender de los estudios de las estrellas en este sentido. Para entender a Trump, creo que lo más complicado de la política es que es importante comprender el tipo de actitud que él encarna para observar el mundo. Creo que es un hecho que el carisma opera dentro de la política de la misma manera que opera en las películas, o lo que sea. Lo que pasa es que las estrellas de las películas no son menos importantes ahora que las estrellas de rock o las estrellas de música de todo tipo. Hay algo demasiado inmediato en la celebridad común y accesible de todos los días. Para ser honesto, se trata de cómo se sienten estas cuestiones y yo las aprecio como alguien que tiene setenta y cinco años. Nunca vi o seguí a personas influyentes en las redes sociales o algo así, así que no sé si podría pensarlo en esos términos.

¿Crees que podemos vincular lo que describiste en Entretenimiento y utopía (Only entertainment) con el mainstream de hoy (plataformas seriales como Netflix y Amazon)?

Hay dos cosas distintas. Una cosa es que creo que la noción de mi mente sobre el entretenimiento estuvo muy influenciada por lo que el sentido común dice del “escapismo”. De alguna manera, la vida cotidiana es muy difícil y triste, así que necesitas escapismo y el entretenimiento era la forma de eso. Y una de las cosas que me preguntaron hace unos años fue más bien por qué ahora podés tener películas, televisión, música, lo que quieras, todo el tiempo con vos donde quiera que vayas. Pensé, bueno, realmente está cambiando la naturaleza de estas cosas. Y a su vez, el entretenimiento era algo a lo que ibas y lo tenías por un momento y luego volvías a tu vida triste —que ahora puede ir acompañada

constantemente de la música que te guste o lo que sea—. Así que creo que las cosas cambiaron realmente. Tampoco sé si el mundo, bastante terrible en este momento, es más duro con la pandemia y los ascensos de las derechas. Con la cuestión de los derechos, el calentamiento global, los populismos. Siempre fui alguien resistente a la idea de que las cosas empeoraran. Pero es un momento terrible y serio para el mundo. Entonces, ese no sería el momento para que el entretenimiento regrese, tal vez debido al cambio en la tecnología porque las redes sociales son muy diferentes de las formas anteriores que tenían los medios y, por supuesto, diferirían de las formas de vida en el pasado. Entonces, no lo sé.

Pensando más específicamente en cosas del cine, los dos últimos meses vi todo lo que hizo virtualmente Ryan Murphy para *Netflix*, uno de ellos es *The prom* (un musical) y el otro es *Hollywood* que son utópicos e incluso *Pose*. ¿Puede el entretenimiento tener ese espíritu? Creo que sí. No sé si vieron *Hollywood*, pero leí una reseña donde dice “fue solo un deseo de cumplimiento”. Y dije “sí, es genial, por qué no”. Pensé que era interesante y el baile de graduación es similar al cumplimiento de los deseos. Allí aparece con claridad algo de lo utópico.

Sobre la pregunta del panorama general de los medios, podría responder a una dinámica de las cosas que están ahí para ser agradables porque la vida es bastante horrible. Si eso está cambiando tan fundamentalmente es porque el entretenimiento ya no es mucho de la vida en sí, pero cuando miro cosas específicas de repente veo un espíritu de utopía.

Capítulo 6

Variaciones sobre la crítica

Una conversación con Josefina Sartora, Julia Kratje, Julia Montesoro y Paula Vázquez Prieto¹

Transcripción de un encuentro realizado con críticas invitadas y estudiantes

Marcela Visconti

¿Cómo se hace crítica de cine? ¿Quiénes escriben sobre cine? ¿Cuáles son las condiciones materiales de esa escritura? ¿Cuáles son las limitaciones y los condicionamientos vinculados al género, las negociaciones, los subterfugios, las “tretas del débil”, los tráficos, las tensiones que marcan los modos de ejercer el oficio? ¿Cómo se vincula la labor crítica con los festivales? ¿Cuáles son las relaciones entre crítica y feminismos en un presente marcado por una fuerte demanda de igualdad de oportunidades y de equidad entre los géneros en el campo del cine? ¿Qué sería hoy una crítica política? ¿Cuál es la situación actual de la crítica? Para conversar sobre estas y otras cuestiones, recibimos en el espacio del aula a Josefina Sartora, Julia Kratje, Julia Montesoro y Paula Vázquez Prieto, quienes conversaron con docentes y estudiantes de la materia “Análisis, crítica y estudios sobre cine” una tarde de fines de octubre en 2019. A través

1 Josefina Sartora: blog Claroscuros; blog OtrosCines; *Le Monde Diplomatique*. Julia Kratje: sitio web “Con los ojos abiertos”; IIEGE, FFyL, UBA; UNA; Conicet. Julia Montesoro: periodista, creadora y directora ejecutiva de la multiplataforma GPS Audiovisual. Paula Vázquez Prieto: revista *Hacerse la crítica*; *La Nación*.

del intercambio de experiencias, en el ida y vuelta de las preguntas y respuestas, se tendieron puentes entre lxs estudiantes, entre lo que estaban ejercitando como aprendizaje en la cursada, y las críticas, que compartieron reflexiones sobre su práctica en hacer de la escritura y el pensamiento sobre el cine, un oficio y un modo de subsistencia. La transcripción de la conversación, que presentamos en lo que sigue, fue posible gracias a la colaboración de las adscriptas Sonia Gugolj, Gina Laleggia y Milagros Villar.

Marcela Visconti— Les damos la bienvenida en nombre de la cátedra Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine. Agradecemos enormemente que hayan aceptado ser parte de este encuentro. Josefina Sartora, Julia Montesoro, Julia Kratje y Paula Vázquez Prieto trabajan en medios periodísticos, en blogs y sitios webs, en instituciones académicas, escribiendo crítica de cine. Les voy a pedir a ustedes, entonces, que se presenten y nos cuenten qué hacen, dónde trabajan y sus recorridos.

Julia Montesoro— Venía pensando en estos días, a partir de la propuesta de esta actividad, que todas mis experiencias como mujer me atraviesan también profesionalmente. El periodismo que fui ejerciendo tiene que ver también con esas experiencias. No diferenciaría en críticas escritas por mujeres y por hombres, aunque, efectivamente, es un área dominada desde los siglos de los siglos por las decisiones de los hombres. Empecé en periodismo hace mucho tiempo, a fines de los 80. Me formé en la Universidad Nacional de La Plata y casi en paralelo empecé mi trabajo profesional en el diario *El Día* de La Plata, en una redacción donde sólo había hombres. La única mujer era la editora de Economía que, por suerte, era muy piola y pudimos construir desde otro lugar el espacio que ocupábamos en la redacción.

Ella tenía un cargo jerárquico, pero en términos reales, eso no importaba mucho en esas redacciones formadas en su mayoría por hombres. Era una época en la que la formación universitaria era defenestrada: un periodista no podía venir de la universidad, el periodista se formaba en la redacción. Por un lado, esto fue muy bueno, porque yo conjugué la formación que fui adquiriendo en la carrera de periodismo con la práctica concreta. Empecé haciendo la temporada en Mar del Plata para el *pool* de empresas que conformaban el diario *El día*, el *Diario Popular* y la Agencia Noticias Argentinas. Cubría la temporada de verano, en la que entraba todo, menos barrer la playa. [Risas] En ese momento los aspirantes a redactor habíamos sido reclutados en la universidad, en la Escuela de Periodismo de La Plata. Es decir, el dueño del diario *El día*, que sigue siendo hoy Raúl Kraiselburd, fue en ese sentido un visionario: inventó lo que hoy se llama “pasantías”, que no es más ni menos que la pauperización del periodismo. Así empecé, me dediqué al espectáculo fundamentalmente porque era lo que me gustaba. Trabajé como cronista, como redactora, incluso como jefa de sección sin ser reconocida ni económicamente ni con el cargo, aunque cumplía esa función. Mi jefe entraba a la redacción, miraba los diarios, veía cuales eran los temas del día para la sección Espectáculos y se iba elegantemente, y yo quedaba a cargo de la página y de todas las tareas. Esa formación fue buenísima, porque me permitió conocer “la cocina” y aprender a “lavar los platos” del periodismo. Esa disposición de las redacciones, mayoritariamente pobladas de hombres y con los cargos de decisión en sus manos, fue así hasta no hace mucho tiempo. Hoy hay más mujeres en las redacciones.

Josefina Sartora— Sí, pero las decisiones siguen siendo de los varones.

Julia Montesoro— Absolutamente, es así en el caso de los medios masivos. Yo colaboro en el diario *La Nación* hace ya mucho tiempo y, si bien en los últimos años en Espectáculos, y fundamentalmente en Cine, somos más mujeres que hombres, esto no se condice con aspectos económicos ni de decisiones. O sea, estamos ante la apariencia de que las cosas cambian pero en el fondo la situación es más o menos la misma, las decisiones no las tenemos nosotras. Paula es compañera mía en el diario, somos las dos colaboradoras, aunque ella desarrolla la crítica mucho más que yo, que lo hago eventualmente. En los últimos tiempos me fui especializando en el cine argentino y trabajando más en el área de difusión, de entrevistas, notas, más que en la crítica. En los medios masivos no veo grandes cambios. Hay algunos pequeños aportes que podemos hacer de vez en cuando desde una perspectiva de género. La experiencia en las redacciones y en los medios, en las radios, me ha ido enseñando que no se puede perder de vista el medio para el cual trabajás. No es lo mismo hacer una nota o una crítica en *Página 12*, en *Ámbito financiero*, en *La Nación* o en *Clarín*. Hay un perfil de redacción, de público, de decisiones editoriales que se pueden vulnerar hasta ahí. Sin perder de vista esto, creo que hay pequeños avances. Siempre leo las críticas de Paula y veo que, en la medida de lo que puede, pone la semillita de la mirada de género. Pero esto que pasa en *La Nación* es casi una excepción. En *Clarín*, por ejemplo, no hay mujeres en la crítica en este momento.

Paula Vázquez Prieto— En *Página 12* tampoco, en la sección de Espectáculos son todos varones. Yo escribo en Radar, pero no hacemos crítica, es otro tipo de notas.

Julia Montesoro— Al irse dando otras formas que tienen que ver con la convergencia digital y los nuevos medios,

la mayoría de las mujeres estamos desarrollándonos más en esos espacios. De hecho, todas nosotras tenemos, o colaboramos, o escribimos, en algún *blog*. Creo que esto tiene que ver con que se han ido achicando los espacios en los medios tradicionales, entonces la crítica también adquiere nuevas formas. Se reducen los espacios y también las posibilidades de la crítica, frente al florecimiento de estrellitas, puntitos, caritas, manitos. Eso cambia el sentido de la crítica. En los medios no tradicionales, digitales, la crítica se puede desarrollar mucho más, y ni hablar en el campo académico, donde son otras las condiciones de trabajo, las formas de reflexionar. Como decía antes, en función de donde uno escribe, se plantea una forma de escribir o de presentar contenidos. Yo dirijo una *web* dedicada exclusivamente al cine argentino, y por el público al que trato de llegar, no puedo ser académica, es un lenguaje que no se ajusta al diseño de este sitio *web*.

Estudiante— Dado que muchos medios de comunicación están dirigidos por hombres, ¿alguna vez, en sus experiencias, tuvieron algún tipo de restricción en la forma de escribir? ¿O que sus críticas, por el hecho de ser mujeres, tenían que ser dirigidas a lectoras mujeres?

Josefina Sartora— A mí nadie me ha dicho lo que tengo que escribir, y si sucediera, no lo aceptaría.

Julia Montesoro— Me parece que las restricciones van más por otro lado, no tanto por lo que se escribe.

Paula Vázquez Prieto— Claro, en general el medio te señala el perfil del público al que se dirige. Algunas cosas las intuís, no hace falta que te las digan. [Risas] En función de eso, no sé si ejercés una autocensura consciente, o también

la misma estructura del texto. En el diario *La Nación*, las críticas son de 2.400 caracteres, dos párrafos. Tenés que ser concisa y poder transmitir la idea en esos dos párrafos. Por ahí en la crítica principal de cada jueves (lo que llaman “El foco”) tenés más caracteres, pero nunca tres o cuatro páginas. En cambio, en *Hacerse la crítica*, que es un espacio digital en el que escribo y que también codirijo, no tenemos restricción de extensión (en digital, en general es así) y tampoco de lenguaje. En *La Nación* no vas a poner malas palabras, por ejemplo; en cambio, en un medio digital te tomás ciertos permisos. Respecto a la idea de sugerirte que escribas para mujeres, eso nunca me ha pasado en ninguno de los medios en que trabajé.

Mariano Veliz— Este año hubo un conflicto en el que estu- viste involucrada, medio a la fuerza, y que es para pensar. Hiciste una crítica buenísima, impecable y bien argumen- tada sobre la película de Juan José Campanella *El cuento de la comadreja*, que generó algunas respuestas que no estaban a la altura de lo que vos proponías. Ahí se ve el marco a partir del cual una escritura crítica puede generar algo que no estaba previsto para los lectores de los diarios donde se publica. Porque si uno lee la nota cuesta entender el motivo del enojo.

Paula Vázquez Prieto— Creo que la figura de Campanella puntualmente despertó ciertas susceptibilidades. Igual el puntapié del conflicto fue un crítico, no un lector del diario.

Mariano Veliz— Pero hay algo ahí que la crítica puede tocar: todo parece muy ordenado y de repente aparece una crítica, que aparte es de una crítica mujer en este caso, que genera una reacción que tal vez si hubiese sido de un varón, no sé...

Paula Vázquez Prieto— No sabemos qué hubiera pasado. Lo que pasó fue algo inesperado, que fue escalando. No era una crítica incendiaria ni con vocación de armar pleito. Pero si hubiera hecho una crítica con esa vocación en *Hacerse la crítica*, probablemente no le hubiera importado a nadie. Lo que pasa es que *La Nación* tiene visibilidad y eso genera revuelo.

Josefina Sartora— Ahí se juega también otro tema: hasta qué punto es tan importante que uno apruebe o no apruebe una película. Hay una creencia de que lo que uno escribe va a quedar como algo canónico. No es así. Uno escribe desde su propia subjetividad y por eso también quería aclarar un tema: cuando me convocaron a la mesa de críticas mujeres, a mí me hizo ruido, porque nadie convoca a una mesa de críticos varones. ¿Por qué una mesa de críticas mujeres? Yo entiendo la propuesta, además Marcela hizo una introducción muy apropiada. Pero creo que no es distinta la crítica de mujeres que la de varones, lo que cambia, por supuesto, es la mirada masculina de la femenina, son diferentes. La psicología femenina de la masculina, que también son diferentes. Pero vuelvo a lo inicial: ¿hasta qué punto es tan importante nuestra palabra? Yo no me la creo. Yo escribo desde mi subjetividad, escribo lo que yo opino, desde mi mirada, que seguro será muy distinta de las de ellas tres.

Julia Montesoro— Yo ahí establecería una diferencia. No puedo hablar por todas, pero las que conozco y trato, no nos creemos ese rol de crítico que baja del cielo y establece. En cambio, entre los hombres eso sí está establecido así. Tienen conductas y formas de comportarse, de relacionarse entre ellos, de comunicarse lo que escriben o no escriben, lo que dicen o no dicen, como si estuvieran plantando la piedra fundacional.

Josefina Sartora— Ahí estamos de nuevo en la psicología masculina, que es fruto de la sociedad y de la cultura en la que estamos.

Julia Kratje— Pero en esa misma línea, me parece que hay que plantear cuál es el estado de cosas en el que nos encontramos. Estamos en un momento, como decía Marcela, hegemónico por figuras masculinas, que hacen las veces de críticos, y como decía Julia, muchos de ellos desde perspectivas androcéntricas. Ante esta situación, creo que es importante reconocer que la crítica de cine es una de las áreas, junto con la dirección y la programación de festivales, más relegadas desde perspectivas de género dentro del quehacer cinematográfico.

Estudiante— ¿Cuál es para ustedes el rol político y social que tiene la crítica?

Julia Kratje— Yo estoy más circunscripta al ámbito académico, porque me dedico a la investigación y a la docencia. En 2019 comencé a escribir, convocada por Roger Koza, para un sitio *web* que se llama *Con los ojos abiertos*. Justamente me convocó porque quería ampliar el reparto de críticas, el cupo femenino, y porque le interesaba la perspectiva de género. Mis investigaciones están radicadas en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de esta facultad, y lo que he estudiado hasta ahora tiene que ver con el cine desde perspectivas feministas. Conociendo este “prontuario”, me invitó a escribir en ese sitio. La crítica tanto académica como periodística (que tendrá alcances mucho más masivos) es un modo de intervención muy importante en el mundo simbólico y en el campo cultural. Sin pensarla como una instancia que sólo es capaz de levantar o bajar el pulgar o de dar estrellitas y manifestar simplemente un

gusto desde lo arbitrario, la crítica puede generar encuentros desde enfoques diversos, que permitan pensar el cine desde la diversidad del cine mismo.

Josefina Sartora— Abrir perspectivas, proponer otras miradas, abrir miradas en ustedes. Que haya otra manera de pensar.

Julia Kratje— O de reconocer puntos de discusión, de establecer diálogos y debates, con quienes también están pensando el campo cinematográfico desde la crítica especializada, desde la crítica periodística, desde los estudios académicos. Sin circunscribirse a un solo ámbito, me parece interesante que ese tipo de discusiones fluyan más allá de los encasillamientos.

Marcela Visconti— En relación a lo que vos decías Josefina, quisiera hacer un breve comentario. Si pensamos, por ejemplo, en las directoras, que están teniendo un lugar muy visible y muy activo por defender su lugar dentro de la profesión, se me ocurren ahora dos situaciones concretas. En el cierre del Festival Internacional de Documental (FIDBA) que se hizo en octubre este año, Roger Koza, que fue el director, dijo que le preocupaba la falta de presencia de mujeres y que asumía el compromiso de incorporar realizadoras para el año próximo —entiendo que planteará un cupo—. Este planteo me resonó con el de Lucrecia Martel en Venecia este mismo año, cuando ella usó políticamente ese lugar para “discutir” públicamente con el programador, a quien desafió a probar poner un cupo equitativo de 50/50. A lo que voy: es cierto que siempre está el riesgo de caer en un esencialismo —eso es lo que estabas planteando—, pero me pregunto si no habría un “esencialismo estratégico”, tomando la expresión que solía usar Ana Amado, que sería

beneficioso para ayudar a posicionarse. Es casi la norma que cuando hay actividades de críticos (en mesas de discusión, etcétera), estos siempre son hombres, que además hacen referencias cruzadas entre ellos. Por eso la decisión de hacer explícito el posicionamiento de la mesa (cuyo título es “Críticas. Escribir sobre cine”), pensado como una intervención política que busca no cerrar el campo sino abrirlo a otras voces, como una afirmación de otro tipo de interlocución posible.

Julia Montesoro— Sobre el tema del cupo, quisiera decir que, por un lado, lo entiendo perfectamente, sobre todo en la industria cinematográfica donde las mujeres lo están planteando muy fuertemente porque es una realidad que hay muchas directoras, eléctricas, directoras de fotografía, sin embargo, a la hora de formar equipos, difícilmente se convoca a mujeres, sobre todo en los rubros técnicos. Ahí entra una cuestión personal mía: pienso que el hecho de ser mujer no garantiza nada, no creo que deban ser todas mujeres. Lo que importa es la capacidad, el deseo y el desempeño de cada profesional, sea hombre, mujer o trans. Ahora en el campo del periodismo y de la crítica de cine también influye lo que está pasando con el periodismo en general, que está atravesando una fuerte crisis con la digitalización. Estamos en un punto donde parece que lo que tiene más desarrollo y profundización, no sirve. Por eso me parece interesante que las mujeres nos estemos desarrollando más en los medios digitales, donde la mirada es más personal y se pueden generar equipos más interesantes, más interdisciplinarios, para trabajar.

Josefina Sartora— En los medios digitales hay mayor libertad. Tenemos mucha más libertad en los blogs o en las páginas web que en *La Nación* o en *Página 12* o en *Clarín*.

En los blogs y en las páginas web hay mayor libertad para decir lo que una quiere, y además cuánto quiere, porque el espacio que hay en los medios clásicos es usualmente escaso, entonces hay que producir, como decía Paula, a 2.400 caracteres, que no es nada para hacer una crítica. Por eso el medio digital te da otra dinámica, otra amplitud... yo lo llamo libertad.

Paula Vázquez Prieto— No sé bien cómo funcionan los blogs pero en general no es un trabajo remunerado, todo lo que tiene que ver con condiciones laborales...

Josefina Sartora— Ese es un tema clave: la crítica de cine hoy está muy mal pagada, a veces ni se paga. Eso hay que saberlo: no se puede vivir de la crítica de cine.

Julia Montesoro— Te diría que ni del periodismo.

Josefina Sartora— Ni del periodismo.

Julia Montesoro— Este es otro aspecto importante, en el que entra a jugar la cosmovisión respecto de la profesión. En nuestro sitio web somos tres personas, somos todos familia y nos encantaría convocar a colegas jóvenes, que empiecen en la profesión y que “generacionalmente” estén desarrollando otras formas, otras miradas y otros contenidos. Pero por principio, no nos gusta que la gente trabaje gratis, y como no siempre podemos pagar una colaboración, optamos por desarrollar los contenidos dentro de nuestras posibilidades pero sin aprovecharnos del trabajo de nadie. Cuando logramos la monetización de alguna manera, entonces sí podemos convocar gente, porque no corresponde trabajar gratis. Pero eso depende de cada cual, de la mirada que uno tenga. En las radios también es muy frecuente

que te digan que te lleves un avisador para pagar tu espacio. Yo no soy productora comercial, entonces las experiencias en las radios —que he tenido varias y en radios importantes— terminaron cuando desapareció el *sponsor* que había conseguido la producción del programa. Ahí también juega el tema del espacio: en los medios convencionales más que crítica, se hacen comentarios, o en todo caso, orientaciones. Porque en la gráfica hay cada vez menos espacio y en las radios menos tiempo, para desarrollar las ideas. Comparto estas experiencias porque pienso que a ustedes les pueden servir en el desarrollo de sus actividades. Me ha pasado varias veces que me llamaran para hacer comentarios de los estrenos los jueves: “Son sólo cinco minutos y nos interesaría que estés porque nosotros convocamos todas las semanas a algún crítico”. Esto yo lo había aprendido de un colega que falleció, que tenía una posición muy firme con eso: Jorge Carnevale. El escribía en *Noticias* y cuando lo convocaban por ese lado, él les decía: “no, de onda no, yo vivo de este trabajo”. Eso lo aprendí de muy chica al escucharlo a él, así que cuando se presentaron ese tipo de oportunidades, lo puse en práctica. También está esa fascinación por la firma, gente que por firmar aunque sea un epígrafe, labura gratis. Yo sinceramente no estoy con eso y me resisto todo lo que puedo. Porque a la larga eso fue en desmedro de la profesión periodística. Cuando daba clases en TEA y los chicos como ustedes me decían “pero profesora, hay que empezar de algún modo”, les decía que no laburen gratis, aunque sea lo mínimo pero gratis no. A la larga eso perjudica al resto de los que trabajamos en periodismo. Pocos años después, esa es la realidad de hoy en día, donde hay mucha gente en medios masivos laburando por nada o gratis, simplemente por firmar o por aparecer en un micrófono o un segundo de televisión. La verdad es que no lo vale y estamos denigrándonos a nosotros mismos como

comunicadores. Hay que tratar de respetar esos mínimos lugares que todavía quedan.

Estudiante— Quería saber si están al tanto de la aparición de nuevos fenómenos en la crítica, como los videos de YouTube que trabajan con imágenes, donde se hace una crítica a partir de la extracción de fragmentos o de imágenes de la propia película. Un caso es *Te lo resumo así no más*. A veces estos sitios se hacen tan conocidos que llegan a cobrar mucho dinero. Es un fenómeno que existe alrededor del mundo.

Julia Montesoro— A mí me encantaría que me ofrecieran plata por un video de YouTube o por un posteo en Instagram. No lo logro. [Risas]. Hablando en serio, me parece que es otro mundo.

Paula Vázquez Prieto— Sí, los *podcasts* también. En general, la crítica siempre se asoció a la escritura. Tradicionalmente en un programa de radio de actualidad, por ejemplo, donde había un espacio destinado al cine, ese espacio era muy menor. Entonces ejercer allí la crítica —argumentar, trabajar una película— no era posible. En estos nuevos espacios, en el caso del *podcast*, a través de la palabra oral, se puede realizar una crítica académica leyendo un texto, o una crítica más informal, en tono de conversación, con humor. Después está la cuestión de la frontera acerca de qué es crítica y qué no: si poner fragmentos de una película e intervenirlos a través del humor, es o no crítica. Es una discusión respecto a qué es la crítica como género.

Estudiante— Más allá del humor, hacen una muy buena descomposición del film. En algunos casos, incluso tratan toda la filmografía de un director, o una saga, o el tópico

películas de tiburones y analizan las diferencias entre ellas. Me parece que son bastante efectivos, a pesar del humor.

Paula Vázquez Prieto— Para mí el humor no desmerece, al contrario, de hecho en la crítica escrita muchas veces aparece. Para mí la crítica supone la argumentación. Yo no puedo decir que la película es malísima sino que tengo que construir, argumentar, por qué esa película funciona o no funciona, si pertenece a un género... La crítica requiere argumentos. Entonces ¿eso se puede hacer desde el audiovisual? Habrá que evaluar en cada caso. Y lo mismo desde la oralidad o el audio, que es el caso de los *podcast*.

Estudiante— ¿Cómo hacen para acercarse a una película? ¿La ven una, dos veces? ¿Llevan papel y birome? ¿Cuándo se enfrentan al papel al escribir lo hacen siempre de la misma manera? En la práctica concreta ¿cómo hacen ustedes para hacer una crítica?

Paula Vázquez Prieto— Te contesto desde mi experiencia: ver la película varias veces, no siempre podés. Si hay una función privada, tenés que ir y después escribir a las pocas horas. A veces tenés más tiempo para pensarla, pero a veces no. Se puede llevar para anotar algo, alguna idea. También depende del tipo de texto que vayás a construir. Hay textos más extensos, entonces podés hacer un análisis más profundo. También si viste la película varias veces, podés desglosarla y trabajarla en mayor profundidad. Si tengo que escribir un texto muy corto, en general lo que hago es trabajar una idea. O sea, construir una idea alrededor de ese otro objeto que es la película. Para mí la crítica también supone producir un objeto artístico. Un texto es también un objeto artístico, alrededor de otro objeto, que es la película. Un texto en el que uno, como hablábamos antes, abre ciertas

miradas, propone un diálogo. No se trata de establecer una sentencia sino de construir un punto de vista, argumentando con herramientas, y eso es lo que te brinda la profesión.

Julia Montesoro— La palabra clave es “argumentando”. Esto es lo que todavía diferencia la crítica, la tarea de la crítica en cualquier campo: la argumentación. Porque después se genera, sobre todo en redes sociales, la descalificación o la banalización de una opinión. Eso ya deja de ser crítica. Decir que una película es linda, fea, buena o mala, la verdad es muy pobre, más allá del medio que se utilice, sean los *podcasts* o los videos de YouTube. El comentario de un *influencer* no me parece una crítica. Quiero decir: valoro, envidia, la inteligencia de los *influencers* para hacer de eso un negocio, pero lo que hacen no es una crítica.

Josefina Sartora — Además de la argumentación y de tomar notas, de argumentar y defender la posición de por qué te parece que sí va a funcionar o no va a funcionar, yo lo que hago siempre es contextualizar la película. Como tengo espacio para hacerlo, porque escribo generalmente en medios digitales, me parece importante contextualizar. Una película no es un ave que cayó sola del cielo sino que viene con todo un contexto cultural, ya sea del mismo director, su filmografía, o también la filmografía del país de donde viene. A mí me gusta mucho el cine oriental. Entonces, por ejemplo, una película oriental ¿en qué contexto se ubica? ¿cuál es el contexto cultural? Me parece que esto es fundamental también para ubicar al lector o al espectador acerca de qué película está viendo, cómo dialoga con otras películas, o con el género.

Julia Montesoro— Yo también lo trato de hacer, incluso con las notas (yo hago más notas que críticas), en las que trato

de dar ese contexto, de tirar algunas puntas como para que el que está del otro lado —sea en un blog, en la radio, en un diario— no se quede afuera. Desde hace tiempo comprobé esto que dice Josefina, me refiero a que ies sólo una crítica! La gente muchas veces ni siquiera se guía por las críticas. Los algoritmos hoy son los principales “críticos de cine”, la gente se fija en eso, por ejemplo, cuando entra a Netflix y ve recomendaciones por las que parece que hay mucha gente mirando determinada película. Hay mucha gente que se está guiando por esos pretendidos ordenadores de gustos, que son uniformadores de gustos. Cada vez creo menos en el lugar del crítico que va a “resolverle” la vida al espectador o al oyente. Eso existe cada vez menos.

Estudiante— Mencionaron la docencia... ¿Qué otra ocupación u ocupaciones desempeñan ustedes, aparte de escribir en sitios web, que es un campo reducido?

Paula Vázquez Prieto— Yo doy clases en espacios privados. En general, como soy Licenciada en Comunicación, doy más clases de comunicación, no tanto de cine. He dado clases en la ORT, en la escuela de *El Amante*, cuando existía. También escribí en *El Amante*. Siempre he combinado la escritura con docencia u otras cosas vinculadas con el campo del cine, porque solamente escribir es medio imposible.

Julia Kratje— Yo vivo de la docencia y del Conicet, que me pagó las becas doctorales y posdoctorales; entonces, escribir y publicar en revistas académicas es parte de mi trabajo. Veo la posibilidad de colaborar en blogs o en sitios webs de manera *ad honorem*, como una posibilidad de explorar otro tipo de escritura. Eso me resulta muy atractivo. No veo una escisión entre lo que pienso para escribir en un ensayo más académico y otros lugares de circulación de

la palabra, pero sí formas de expresión diferentes: escribir para un boletín o para un catálogo de una muestra o de un festival es distinto a escribir una ponencia o un *paper*. La posibilidad de explorar diversos estilos de escritura, y a su vez circular entre distintas formas o géneros, es algo que me interesa mucho.

Paula Vázquez Prieto— Es todo un paso el de la escritura académica a otro tipo de escritura. Cuando yo empecé en *El Amante*, las devoluciones de mi editor eran: “muy UBA”. [Risas] Entonces había que hacer toda una transformación del lenguaje para adaptarte al espacio de la publicación. *El Amante* era una revista especializada, no era un suplemento de un diario, pero era otro lenguaje, así que era necesario hacer esa transición. Eso está bueno, ejercitar distintos lenguajes.

Julia Kratje— En línea con lo que dice Paula, también me parece que lo interesante es no pegarse a las fórmulas, ni en un espacio ni en el otro. Hay una relación dialéctica entre películas y textos sobre los que una está queriendo escribir, y eso va haciendo que cada tipo de crítica sea un proceso singular en el que se puede descubrir algo diferente, nuevo u original, lo cual obviamente va de la mano de cómo se lo enuncie y escriba.

Mariano Veliz— Pensaba que hay una diferencia entre la escritura académica y la crítica para medios. En el primer caso, vos elegís el corpus con el que trabajás. En cambio, un crítico que trabaja para un blog tiene que escribir sobre los estrenos. Recién Paula decía “centrarse en una idea”, pero hay que encontrar una idea para una película que capaz ni es buena.

Paula Vázquez Prieto— En los espacios digitales muchas veces vos elegís la película. Si bien es un estreno, vos podés elegir. *Radar*, por ejemplo, no cubre todos los estrenos, cubre más literatura, y dentro de eso, también cine y series. Algunas veces, yo propongo algo y, si eso no lo van a cubrir, va. Otras veces, ellos me ofrecen algo y yo lo acepto o no. En cambio *La Nación* me dice: “Escribí *Rambo*”. Yo voy a ver *Rambo* y lo que pienso sobre la película lo vuelco en una crítica. Entonces no parte de mi interés, gran parte de las veces es así.

Marcela Visconti— Me llamó la atención encontrar en *La Nación* una nota sobre *De repente, el último verano* (1959) de Joseph Mankiewicz, firmada por vos. ¿Cómo surgen ese tipo de notas, surgen de tu interés?

Paula Vázquez Prieto— *La Nación* tiene una sección digital, que no va en papel. El diario decidió desarrollar mucho la parte digital mediante suscripciones, entonces hay contenidos que son exclusivos de suscriptores. Hay una sección que se llama “Detrás del rodaje”, que es como una excusa para hablar de películas que están fuera del radar. Ahí yo trato de escribir sobre películas clásicas, o que a mí me interesan, y lo cierto es que muchas de ellas me las aceptaron. *Hello Dolly* o *De repente, el último verano* están ahí, son películas difíciles de encuadrar en un suplemento de espectáculos de un diario.

Estudiante— Entendiendo la crítica como un lenguaje que habla sobre otro lenguaje u objeto. La charla estuvo girando alrededor del oficio dentro del periodismo, pero también podría pensarse el oficio en relación con la industria cinematográfica. Me refiero a cuál es la mirada desde la industria sobre el oficio de la crítica. ¿Qué es el crítico para la industria: parte de la maquinaria, un mal necesario?

Paula Vázquez Prieto— Hay un poco de todo. Por ejemplo, lo que pasó con la crítica que escribí de la película de Campanella *El cuento de las comadreja*s. El productor de la película, Axel Kuschevatzky, dijo que estaba mal. En realidad, su apreciación venía de un crítico que lo había dicho antes, pero él, después de decir que *La Nación* tenía que hacer mejor el casting de críticos, remarcó que de todos modos la crítica no movía la taquilla. O sea, evidentemente cuando la crítica no es a favor, a la industria no le gusta demasiado. A veces le molesta mucho, otras veces parece que no le afecta, pero no siempre le gusta.

Josefina Sartora— En general, a la industria no le interesa la crítica. Estamos hablando de lo que se llama industria, que no es el pequeño director que recién empieza.

Estudiante— ¿Tampoco en las instancias de difusión? ¿En qué momento la industria empieza a necesitar a los críticos? Pienso que en el lanzamiento de una película no pueden prescindir de ellos para difundir su producto. Ahí es donde entiendo que el crítico puede ejercer su poder.

Josefina Sartora— Vos estás hablando como si el crítico tuviera poder. No, no tenemos poder. Olvidate del poder de los críticos. Por eso a la industria no le interesa la crítica, porque no tiene poder.

Estudiante— Pero en el momento en que les conviene, cuando se hace la publicidad en el diario, toman frases de la crítica...

Paula Vázquez Prieto— Vos no podes decir: “Mirá, mi opinión importa, me pusieron en el afiche, aumentame el sueldo”. Se te ríen en la cara. No les importa eso. Es cierto que

una cosa es la industria, las películas que vienen con mucha producción (*La odisea de los giles* o la de Campanella), que tienen que hacer una privada y entonces los críticos vamos, miramos la película y después escribimos. Hay otras películas más “chiquitas” que a veces no todos los críticos van a ver, o que no tienen la posibilidad de hacer tanta cantidad de privadas. En este caso, sí les importa acercarte un *link* o invitarte, porque les importa que veas la película, confían en su material, en que es interesante. A veces para esas producciones menores es más difícil llegar a un diario y entonces están los espacios digitales. Tal vez les sirve que un crítico que escribe en un blog vea la película, escriba sobre esa película —porque le gusta— y esa crítica por ahí lleva espectadores. Para una película chica que vayan espectadores al Arteplex o al Gaumont les significa, es importante. Entonces me parece que ahí sí la crítica cumple un rol. Ahora, si eso se traduce en un poder de negociación, no, eso en general es más difícil.

Mariano Veliz— El año pasado estuvo Diego Dubcovsky acá en la cátedra, hablando de la película de Santiago Loza *Malambo*, y justamente surgió esta pregunta acerca de si la crítica influyó. Lo que él decía es que depende mucho de la visibilidad que tenga la película. Para una película “chiquita” como la de Loza, aparecer en las críticas era fundamental porque le daba una visibilidad que los grandes medios no le iban a dar. Pienso que también será relativo a cuándo la película se estrena, al alcance que vaya a tener... A Campanella capaz no le hace falta pero a Santiago Loza esa visibilidad tal vez le paga la película.

Paula Vázquez Prieto — La tarea respecto a esas películas es que la gente sepa que existen, que se estrenaron el jueves. Porque si no, el que va al cine ve el cartel y no sabe ni qué es.

Si tiene la película en la cabeza porque leyó sobre ella, más allá de la valoración de la crítica, la cobertura la coloca en un circuito posible de ir a ver.

Estudiante— ¿La crítica no da prestigio a la película?

Paula Vázquez Prieto— Que haya tenido buenas críticas, sí. Aunque no sé si solo eso define su recorrido con el público. A veces son premios en festivales. A muchas películas pequeñas las hacen recorrer festivales porque venir con un premio ya también te garantiza “tengo esto”.

Julia Montesoro— Igual también eso está cambiando. Lo de los festivales a veces funciona y a veces no. Hace varios años, los directores o directoras trataban de hacer una carrera primero en festivales internacionales de cierto nivel o importancia y después buscaban una fecha de estreno aquí en Argentina. Ahora la fecha de estreno difícilmente la puedan determinar ellos porque la determinan los circuitos de distribuidores, salvo grandes excepciones como las películas más industriales y comerciales, que tienen un espacio en el circuito y una determinada cantidad de salas garantizadas. Pero después, a los demás les puede pasar que le digan “estrenás el jueves que viene” y llega el lunes y le dicen “no estrenás”. Hay quienes así se han “comido” la campaña de lanzamiento de sus películas. Pusieron las fechas en afiches, en notas de difusión, y cuando llegó el día del estreno, el circuito distribuidor no le dio el lugar y murieron. Este es también un tema que se debería trabajar, sobre todo para una cinematografía como la nuestra, que es una cinematografía pequeña donde hay mucha producción independiente y mucha variedad. En general llegan todos al estreno, esperan que la mayor cantidad de críticos haya visto la película y que comenten, pero quizás ya en ese

momento es tarde para visibilizar la película, porque estrenan el jueves en el Gaumont y a los dos días “murieron”.

Mariano Veliz— Este año se habló bastante de la concentración de pantalla. Fue todo un año hablando sobre el 88%.

Julia Montesoro— Eso es así, te diría que en el mundo es así, no es una novedad. Hollywood, el cine estadounidense, está copando todo en todos lados. *Netflix* está haciendo lo mismo. Es un monopolio, en definitiva, porque acaparan una gran cantidad de contenidos y después la cola de la producción es la que sufre estas consecuencias porque no tiene salas o pantallas. Hay un concepto que no garantiza el éxito pero que tendría que ser más tenido en cuenta —sobre todo en cinematografías como la nuestra—, el desarrollo de la comunicación, para tratar que en ese mundo de producciones y de contenidos, una película se vea de alguna manera, que se dé cuenta de su existencia. Ya no alcanza sólo con una crítica o con un anticipo. Si es que lo tienen, porque la mayoría de las películas hoy no accede ni siquiera a anticipos como había hasta no hace mucho tiempo, cuando antes de un estreno, se hacía este tipo de nota. Hoy en los diarios no se hacen anticipos de ninguna manera.

Paula Vázquez Prieto— No, sale una nota sobre una película destacada, por ahí el mismo jueves, en la tapa del suplemento de espectáculos. Pero, en general, no es una película argentina. Eso cuesta más. Para *La Nación* poner en tapa a una película argentina “chiquita” es muy excepcional.

Estudiante— Me quedé con que la crítica es un modo de intervención y con lo que se habló del poder que tenía el crítico o la crítica. ¿Qué cine queremos discutir, qué argumentos utilizar para discutir el cine del hoy? ¿Qué hay que

criticar y discutir entre tanto cine de Hollywood, una maquinaria inmensa que está invisibilizando ese cine pequeño al que hacían mención?

Josefina Sartora— Depende de qué cine quiera cada uno. Porque hay muchos cines. Cada crítico tiene su idea de lo que debería decir, de cuál es el buen cine o el mejor cine. Y hay muchas opiniones. No hay *un* cine. Si vos nos preguntás a las cuatro, seguramente creemos cosas distintas.

Estudiante— ¿Qué consideran fundamental poner en discusión hoy a través del cine, a través del lenguaje cinematográfico?

Paula Vázquez Prieto— Lo que ha generado este tipo de fenómenos de producción medio seriada —las películas de superhéroes que tienen más o menos la misma estructura, o también las películas de mayor éxito (muchas de ellas son películas de animación de superhéroes)— es que lo otro vaya todo a una especie de tercera alternativa. En relación a tu pregunta, cuando pienso una película, incluso una película *mainstream*, en general para mí es importante que asuma un riesgo. Es decir, una película que corra un riesgo, ya sea en términos de lenguaje, en términos de cómo propone la historia... que plantee algo que no vaya a lo seguro. La película de Gustavo Fontán *La deuda* (2019), por ejemplo, me parece una película muy interesante que se corre de algunos elementos recurrentes en el cine argentino. Es una película que asume un riesgo. Dentro de la filmografía de Fontán es tal vez su película con más aspiraciones comerciales, y sin embargo, es una película arriesgada, que habla del presente. Entonces me parece que eso es un valor. Probablemente para otros críticos haya otros valores. A mí en general lo que me importa cuando veo una película es

poder decir: “acá hay algo que me parece interesante y que vale la pena defender”.

Lucas Martinelli— Me preguntaba si hay lugar para la duda en la crítica. Si les pasó que al escribir una crítica, sobre todo las que tienen que ver con un encargo, no supiesen hacia dónde ir (si defender o no la película, cómo plantear el argumento). En la crítica a veces parece que no existiera lugar para la duda.

Josefina Sartora— Siempre hay lugar para la duda.

Julia Montesoro— ¿Vos decís en relación a la valoración de una obra?

Lucas Martinelli— Sí. O de arrepentirse después.

Paula Vázquez Prieto— A veces sucede. Sobre todo cuando pasan los años y volvés a ver una película y te preguntás “¿yo defendí esto?”, o “¿por qué esto no me gustaba?”. Y también a veces pasa que estás mirando la computadora y no sabés qué escribir. Pero después, lógicamente, tomás una posición, y después que la tomás, la defendés.

Josefina Sartora— ¡Cuántas veces uno vuelve a ver una película y ve otra cosa y opina otra cosa, muy distinta a la que opinaste la primera vez que la viste! A mí me pasa mucho. Yo veo muchas veces las películas, repito películas y me pasa. Y pienso “esto es otra película”. Mi opinión es otra. Lo cual no invalida lo anterior: fue mi mirada en ese momento.

Julia Kratje— La crítica académica, en ese sentido, tiene posibilidades de poner *rewind* y poder volver a ver. Hace

varios años armé una ponencia sobre dos películas que pensé en relación a partir de ciertas preguntas, y después eso se publicó en unas actas. Era un trabajo sobre *Las dependencias* (1999) de Lucrecia Martel y *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, en el que había cosas que no me terminaban de cerrar. Entonces, tiempo después, gracias a una invitación de Carmen Guarini, volví a reescribirlo y se publicó en la revista digital *docuDac*. O sea que, si bien lo que en su momento me había parecido *Las dependencias* ya estaba publicado, después tuve la posibilidad de repensarlo, porque es un tipo de trabajo que no va atrás de la agenda de estrenos y tiene otros tiempos. Yendo a una pregunta anterior, inevitablemente ante una película se asume una posición en la que se juegan muchas cosas que tienen que ver con lo político, con lo afectivo, con los gustos. El cine que me convoca —que es muy diverso— pasa por la posibilidad de imaginar otros mundos, otros tipos de vínculos; cuestiones que tal vez después resuenan en la vida cotidiana y abren otras perspectivas sensibles y perceptivas, otros modos de ver y de posicionarse subjetiva e intersubjetivamente. Lo que más me interesa del cine es esa posibilidad de apertura a algo que desacomoda lo que estamos acostumbramos, o como decía Paula, que desafía y asume un riesgo. Esto implica tener un conocimiento sobre el panorama en que emerge una determinada película para poder percibir ese “algo” diferente, con quiénes dialoga, a qué se opone, desde qué poéticas. No tanto desde qué apuesta temática sino en todo caso cómo eso se articula a partir de las imágenes y de los sonidos. Una de las cuestiones que a veces pienso al escribir es por qué una película es una película y no es una novela, una pancarta u otra cosa. Qué es lo específico de un film que hace que resulte importante de haber sido filmado.

Estudiante— Cuándo escriben una crítica ¿lo hacen para un lector que ya vio la película?

Paula Vázquez Prieto— Depende. En los diarios, no puedes *spoilear* ¡porque te matan! Además no es necesario: en 2.400 caracteres no necesitás *spoilear* y ni siquiera contar demasiado del argumento. Ahora, en un texto en un espacio digital, hay más libertad para ahondar, para profundizar en escenas, analizarlas, y eso significa contar gran parte del argumento.

Julia Montesoro— Sí, pero *spoilear* no.

Sebastián Santillán— ¿Por qué no *spoilear*? ¿No hay que romper eso?

Paula Vázquez Prieto— Porque te estoy jorobando. Nosotros en *Hacerse la crítica* ponemos “se revelan detalles del argumento”, porque si no, los comentarios son insultos y ese tipo de cosas. [Risas] Hay espacios críticos más especializados donde se puede tomar esa libertad. Entiendo que en un medio como los diarios y los suplementos, o incluso en el caso de *Radar*, cuando profundizo sobre el tema que aborda la película, trato de no ahondar demasiado en el argumento, de poner lo necesario. Pero eso va en el criterio de cada crítico.

Sebastián Santillán— ¿No les parece que los medios digitales tomaron algunos vicios de los medios gráficos, que incluso ahí ya también venían “muriendo”? Por ejemplo, en un momento en los medios digitales había una cosa de correr por el estreno. ¿Para qué? Uno entiende que en los medios gráficos tal vez había una agenda, pero en el medio digital ¿para qué?

Julia Montesoro— Eso lo subvirtió *Clarín* cuando empezó a publicar las críticas el día antes del estreno. Y entonces lo empezaron a hacer otros medios. Y después se fue reproduciendo también en lo digital... esa carrera del “yo la vi primero”.

Sebastián Santillán— Una locura típica de estos tiempos. *La Opinión* en su momento, si había ocho estrenos, publicaba sobre dos nada más. No hacía falta cubrir todo. Porque es intrascendente.

Paula Vázquez Prieto— Y también ¿por qué poner todo el jueves?, si podés ponerlo el jueves y el viernes. No por decir que las películas del viernes son de segunda sino para generar la posibilidad de textos un poco más largos. Pero eso es el criterio editorial de cada medio. En el caso de los medios digitales es diferente, nosotros en *Hacerse la crítica* no cubrimos todos los estrenos sino sólo lo que nos interesa.

Sebastián Santillán— Ustedes tienen otro criterio. Pero hay algo de eso, de tener que cubrir todo.

Paula Vázquez Prieto— Eso de tener que hablar y tener opinión de todo es algo que viene de un mandato de la prensa más tradicional. Habrá que ir sacándoselo con el tiempo.

Josefina Sartora— Yo aprendí a cubrir solo un estreno por semana y nada más. Y no necesariamente el mejor, sino la película que me interesa o que me parece que vale la pena escribir sobre ella. Con respecto a una pregunta anterior, a mí lo que me interesa del cine son esas películas que abren, que no cierran, que no te dejan un mundo cerrado. El cine comercial o de las *majors* no me interesa tanto. Prefiero una película que proponga cosas, algo distinto, y que deje un horizonte abierto.

Sebastián Santillán— Quería preguntarte puntualmente a vos Josefina, que cubriste varios festivales y muchas veces te toca la instancia de la *première* mundial, ¿cómo enfrentás el desafío de ese primer contacto con la película?

Josefina Sartora— Me ha pasado varias veces. Recientemente estuve en el Festival de Valdivia y vi varias *premières* mundiales, lo cual es un compromiso tremendo porque no hay nadie que haya escrito sobre esa película. Ser la primera da susto, porque es una responsabilidad. No quiere decir que mi palabra vaya a “pesar”, o a quedar, pero es cierto que soy la primera en escribir. Creo que hay que confiar en la propia posición y justificar y argumentar. Es así, es parte del oficio.

Julia Kratje— Otra pregunta que me surge, escuchándolas, es si la película se piensa siempre como una unidad o una puede agarrarse de algún detalle o de alguna escena. ¿Es posible englobar desde una perspectiva toda una película? ¿O bien, ponerla en diálogo con otras? ¿Se pueden tejer otras derivas?

Julia Montesoro— Películas que dialogan, también me interesa mucho eso. Ejercicio la crítica muy eventualmente —me dedico más a otro tipo de escritura sobre películas o sobre directores—, pero ese es un punto que me atrae mucho, buscar el diálogo: con qué se relaciona tal película, sus temas.

Sonia Gugolj— Quería preguntarles en relación con la situación de los críticos y críticas de cine en el ámbito periodístico, ¿cuáles podrían ser nuevas inserciones laborales? ¿cómo los críticos o las personas que escriben sobre cine podrían “reperfilarse”? Tal vez ustedes, en algún momento, pensaron posibles alianzas para encontrar nuevos ámbitos laborales o redefinir su práctica profesional.

Paula Vázquez Prieto— Creo que la proliferación de espacios digitales que permitió internet generó una apertura. Antes estaban solamente los diarios o revistas en papel. De hecho *Hacerse la crítica* nació cuando cerró *El Amante* y parte de un sector de la redacción de esa revista formamos un espacio para encontrar un lugar donde expresarnos. Y esto más allá del oficio, porque muchos no viven de esto, tienen otro trabajo. Así, armamos una plataforma y después desde ahí pueden aparecer otras posibilidades. En cuanto a cómo redimensionar la crítica, hay otras posibilidades desde lo audiovisual o en los *podcasts*, que hoy cada vez crecen más. Después hay también otros espacios, más académicos, el territorio de la docencia, que se corre de lo que tradicionalmente es la escritura. Habrá que ver que traen las nuevas tecnologías, en su avance, si hay algún otro lugar posible para la crítica, o no.

Josefina Sartora— Todo ha cambiado mucho. Antes la crítica era siempre en medios gráficos, ahora con los medios digitales eso cambió. Es imposible imaginar lo que puede venir. Han sido tantos los cambios en muy poco tiempo, que no sabemos qué puede pasar dentro de unos años. Seguramente va a haber otros campos de acción.

Sonia Gugolj— ¿Creen que es una responsabilidad del propio crítico “reimaginarse”? Si pensamos la crítica como una institución y pensamos que otras instituciones que están vinculadas al arte se tuvieron que “reimaginar”, ¿no sería una responsabilidad de la crítica “reimaginarse” en este nuevo contexto?

Paula Vázquez Prieto— De hecho, la gestación de los espacios digitales provino de críticos. No es que vino alguien con plata, puso un lugar y luego llamó a los críticos. Fue la

crítica la que gestó estos espacios, primero *ad honorem* y después comenzó la monetización. En esto de generar nuevos espacios, también los *podcasts* son una forma de no hacer solamente crítica escrita. Muchos críticos tienen sus *podcasts*, que funcionan y son muy interesantes y sirven también para difundir sus espacios de escritura. Supongo que habrá críticos que pueden tener esas iniciativas y otros que no.

Julia Montesoro— Es un camino en el que estoy desde hace un par de años. Me fui formando en las industrias culturales y en la convergencia digital y ahí se me abrió todo un mundo muy complejo, amplio e inabarcable. Nadie sabe hasta dónde va a llegar el camino. Ni siquiera los grandes medios lo saben, por eso están buscando variantes y reconvirtiéndose en formatos que hoy no se puede decir bien qué son. *La Nación*, por ejemplo, no se puede decir que es exclusivamente un diario. Diría que ya ni siquiera lo es. El diario en papel sale con cada vez menos páginas pero hay toda una plataforma de contenidos alrededor, construida a partir del diario. Entonces uno trabaja en una plataforma, que se vuelve un canal de televisión, todo un conglomerado de empresas... Todos están buscando la manera de sobrevivir dentro del amplio panorama de la convergencia digital, que abarca muchas plataformas y formas de producir y de hacer circular contenidos. Yo me fui metiendo ahí y se me fue armando un mundo. “¿Cuál es mi capital?”, pensaba. El cine argentino. Hace muchos años trabajo en la difusión del cine argentino, que conozco muy bien. Durante un tiempo tuve una columna en el diario que estaba dedicada al cine argentino. Después el diario tomó la decisión de levantarla y entonces pensé en llevarme ese capital a un sitio *web* mío, propio, que armé. Lo organicé sola, con la ayuda de algunas personas, y hoy está muy bien posicionado: es el único medio digital que trabaja con el cine argentino y está

dirigido por una mujer. Deliberadamente lo voy enfocando hacia esa dirección, siempre busco alguna nota que tenga que ver con la mirada de género (a través de las directoras o de películas que trabajen con cuestiones de género). Fui desarrollando capacitaciones y asesorías de contenidos como una manera de monetizarlo, para tener algún ingreso.

Mariano Veliz— Pienso en André Bazin y en la capacidad pedagógica de la crítica. La idea de que la crítica podría cumplir alguna especie de pedagogía con sus lectores: en un mundo de explosión de imágenes, que alguien me ayude a pensar una película, no que la juzgue, no que diga si es buena o mala. ¿La crítica puede darme, a mí como lector, herramientas para pensar la imagen, para entenderla? Al momento de escribir una crítica, ¿piensan que esta puede darle alguna pista al lector?

Paula Vázquez Prieto— Creo que sí. Incluso desde el formato crítica se puede proponer cierta mirada, iluminar ciertas zonas de la película, llamar la atención sobre algo. Esa lectura tal vez lleva al espectador a decir “yo a esto no le presté atención”, o quizás no coincide. Incluso en la disputa, el espacio de discusión es enriquecedor. Lógicamente la crítica académica incluye todo un *background* teórico que permite profundizar sobre ciertos aspectos de una película (la filmografía del director, el trabajo sobre el género, etcétera) y te abre a una educación mayor.

Josefina Sartora— Me parece que la crítica especializada, no académica, es pedagógica: siempre enseñás algo. Cuando uno contextualiza una película, siempre está enseñando o dando información más allá de la película en sí, también del contexto. Hay una pedagogía en la crítica.

Julia Kratje— Para mí hay una pedagogía y también una responsabilidad. En la crítica sigue habiendo un discurso que se plantea como una voz autorizada para hablar de un film; de otro modo no se publicaría.

Mariano Veliz— Al comienzo discutíamos acerca de la diferencia entre críticas escritas por mujeres y las que no, en qué medida esto implica caer en una postura esencialista. Todos los jueves hay un crítico de *Página 12* que cuando habla de películas menciona el cuerpo de las actrices. Es perturbador que pase esto. Es perturbador que sienta impunidad para referirse al cuerpo de las actrices en las críticas que escribe todas las semanas. Entonces, hay una pedagogía que deriva de si es mujer o es hombre quien escribe y cuál es la perspectiva que tiene del cuerpo. No es tan menor pensar quién escribe, hay que analizarlo.

Julia Montesoro— Durante mucho tiempo la revista *El Amante*, en las críticas que publicaba a María Luisa Bemberg, la destrozaban. Además, desde el peor lugar: en una de las últimas críticas, la descalificaban por su película [*De eso no se habla*], diciendo algo así como que mejor se dedique a la cerveza —jugando con que su familia era dueña de la cervecería Quilmes—. Me pareció horrible y dejé de comprar *El Amante*. Después tuvieron una bajezta peor, cuando Bemberg murió y sacaron un *dossier* hablando de ella de una manera en la que no lo habían hecho nunca, porque ya era una figura importante y había que ser políticamente correctos. Hoy no sé si lo podrían hacer tan impunemente, pero sigue habiendo comentarios descalificadores respecto de la mujer.

Josefina Sartora— Hay una nota de Laura Mulvey, una famosa e importante crítica y académica feminista, que dice

que el cine clásico de Hollywood está hecho por hombres y que la mirada de la mujer es la mirada del hombre. Esto es una realidad no solamente en el ámbito cinematográfico sino también en el ámbito de la crítica. Por eso cuando empezamos a hablar de la mirada hablamos de la mirada femenina y masculina y de qué manera los cambios de la mirada hacen que la mujer que aparece vaya cambiando también. Si cambiamos la mirada, la mujer que nos presenta el cine y que nos presenta la crítica, también cambia. En ese sentido, lo que está pasando ahora con este movimiento del feminismo a nivel mundial va a cambiar la crítica.

Julia Kratje— De hecho, una de las consignas de los movimientos de mujeres en el ámbito audiovisual es “si nosotras miramos, el mundo se transforma”. Es muy potente. Eso no quita que podamos seguir preguntándonos qué entendemos por mirada, qué mundo se estaría transformando, en qué sentido sería esa transformación, quiénes somos nosotras... Es como un doble movimiento: seguir con ese tipo de preguntas que inquietan y, al mismo tiempo, no ceder los lugares conquistados, no naturalizarlos, no dar un paso atrás. Sostener esa afirmación no quita que al mismo tiempo nos sigamos preguntando qué implica mirar como mujer.

Josefina Sartora— Si cambia la mirada cambia el mundo. Son las dos cosas, es verdad.

Mariano Veliz— Me gustaría volver a una película que se mencionó antes, *La deuda* de Gustavo Fontán, que me pareció muy interesante. Se me ocurren dos preguntas a partir de la película. ¿Cuántas chances tuvo el cine argentino de mostrar lo que estuvo pasando en estos últimos años? y ¿cuántas chances tiene la crítica de reaccionar a una película

como la de Fontán, que es la primera que se hace sobre el macrismo? ¿Por qué en estos cuatro años Argentina no filmó lo que estaba pasando? ¿Por qué tardó tanto para que alguien pueda filmar la realidad argentina de estos cuatro años? ¿Hay alguna respuesta? ¿Es porque se depende del INCAA?

Paula Vázquez Prieto— A veces interpelar el presente y resignificarlo, ya sea a partir de documentales o desde las ficciones, es algo que no siempre es fácil, o no es muy inmediato. En general, ha pasado en muchas cinematografías. Lo que pasó en la Segunda Guerra Mundial solo el cine italiano pudo tomarlo inmediatamente, el cine alemán tardó veinte años. Es cierto que el cine argentino siempre ha tenido una tradición en ese sentido (como en el caso del Nuevo Cine Argentino en relación a los noventa y el menemismo, por ejemplo). Es verdad, en estos años no hubo un cine que diera cuenta de muchas cosas que estaban sucediendo.

Mariano Veliz— En ese sentido lo que hizo Fontán es muy disgresor.

Paula Vázquez Prieto— Hubo películas que iban más a casos puntuales, como la de Santiago Maldonado [*El camino de Santiago*]. Lo de Fontán es muy interesante porque tiene una mirada profunda. Es una película que, además, construye un universo desde la ficción. Y no deja de estar en relación con su cine, es parte del universo de Fontán.

Mariano Veliz— ¿Y la crítica puede dar cuenta de esto, puede decir “acá apareció una película que está hablando de lo que nadie habla”? ¿Sería posible decir esto en un diario?

Julia Montesoro— Sí, pero tenés que ver como lo decís, tenés que saber hasta dónde podés tirar de la cuerda. Por eso

decía al comienzo que en relación a la mirada de género, detecto en estos medios pequeños aportes. Se dice como se puede. En el Festival de San Sebastián cubrí el pañuelazo con la película de Juan Solanas *La ola verde: Que sea ley* y puse todo lo que pude, siempre teniendo claro que era para *La Nación*. La nota la imprimieron, no la tocaron, pero le pusieron un título horrible. Esto también es una responsabilidad de los que comunicamos: saber hasta dónde.

Estudiante— Los títulos ¿no los pone el escritor?

Paula Vázquez Prieto— No, los pone el editor. Podés sugerir un título pero no siempre queda, casi nunca.

Estudiante— ¿El editor ve la película también?

Paula Vázquez Prieto— No, el editor lee la nota. Y pone el título y hace la bajada.

Estudiante— En su formación como críticas ¿tienen algún referente?

Paula Vázquez Prieto— En *El Amante*, antes de ser parte de la revista, leía a Silvia Schwarzbock. Mariana Enríquez, que es ahora mi editora en *Radar*, quizás es más de literatura, pero me gusta mucho cuando escribe de cine y la había leído desde antes de entrar a trabajar en el suplemento.

Julia Montesoro— Alguien que no era específicamente de cine, pero era subeditora de la sección y sabía sobre teatro, y me gustaba mucho su enfoque, era Nan Giménez de *Ámbito Financiero*. Ella tenía claro que estaba en *Ámbito Financiero*, entonces no era fácil la tarea de editora ni de crítica, sin embargo, sorteaba muy bien todas estas cuestiones

del medio, argumentando y poniendo en cuestión determinadas cosas.

Estudiante— ¿Y fuera del ámbito local?

Paula Vázquez Prieto— Hay una crítica en *Time*, Stephanie Zacharek, que dentro de la crítica contemporánea es muy buena. Pauline Kael, de otra época, es toda una figura.

Julia Montesoro— Rolando Gallego ha escrito en colaboración con Catalina Dlugi un muy buen libro, donde releva todas estas cuestiones de la mirada de las mujeres en el cine argentino (directoras, guionistas, cubre todo el espectro, incluso de las críticas). Se llama *Mujeres, cámara, acción. Empoderamiento y feminismo en el cine argentino*; me pareció un muy buen trabajo, muy completo en recabar testimonios y en el relevamiento de películas.

Josefina Sartora— Sí, y sobre el lugar de las mujeres en los distintos ámbitos del cine. Porque hay que tener en cuenta que aparte de las directoras (cuando yo era joven solo estaba María Luisa Bemberg, ahora hay un montón), también está todo el equipo técnico, que a veces no es tenido en cuenta. Hay algunas películas de los últimos años dirigidas por mujeres y con un equipo técnico exclusivamente femenino, lo cual es un riesgo muy grande, y es una postura política.

Julia Montesoro— Que sean equipos mayoritariamente femeninos, o totalmente femeninos, es parte de una reivindicación que está circulando dentro de la industria, en el mundo hay manifestaciones en relación con esto. Pero también, a veces, esto de “poner una mujer” parece más una postura de conveniencia que un convencimiento.

Marcela Visconti— En las gacetillas del Festival de Cannes de los últimos años fue notorio cómo a medida que crecen las demandas de las mujeres (que empiezan además a usar los espacios de premiación en los festivales para hacer una intervención política), se comienza a explicitar un criterio cuantitativo que resalta el reparto de posiciones en función del género (por ejemplo: “el jurado está conformado por tres mujeres y dos hombres”). Sin embargo, las películas seleccionadas no cumplían ese criterio de equidad.

Julia Montesoro— En San Sebastián hay realmente una política para alcanzar la paridad de género. De hecho, el equipo del festival hoy tiene un alto porcentaje de mujeres en todas las áreas. Obviamente son mujeres capacitadas, no es solo por el hecho de ser mujer. El festival asumió un firme compromiso para lograr una paridad de género. Incluso pusieron una guardería para todos los que trabajan en el festival y tienen hijos, para que puedan dejarlos allí. Es algo que me parece fantástico, porque es mirar el tema desde distintos aspectos.

Estudiante— ¿Qué piensan de las secuelas, precuelas, *spin-offs*, *remakes*, en el cine actual?

Paula Vázquez Prieto— Esto tiene que ver con el valor de una película y la cuestión del riesgo que comentábamos antes. Este tipo de fenómenos, sobre todo en el *mainstream* hollywoodense, responde a la necesidad de reducir cualquier posibilidad de que el espectador llegue a una película sin ningún tipo de información. El espectador sabe que no se trata de algo nuevo, sino que es la continuación de otra historia, o su precuela, o un derivado, o la adaptación de un *best-seller*, lo cual genera un “colchón” de gente que va a ver la película con una expectativa y un saber previo.

El resultado de esto es la homogenización y que todo el cine que vemos se parezca bastante. Así se restringe la existencia de una idea original. Si cuentan la cantidad de películas originales, con guiones originales, cada vez son menos. Y en general no son del *mainstream*, sino del *indie* americano, que es un cine más difícil para nuestro mercado de exhibición. Estas películas independientes pelean por la única salita que las exhibe, a veces están una semana en cartel y se van porque no tienen espectadores, no tienen éxito (tampoco internacionalmente, acá el fenómeno de la concentración se agudiza porque hay menos salas, pero es algo que se da mundialmente). Así se limita la circulación de un cine más original.

Julia Montesoro— En relación al *mainstream* y a esta proliferación de películas de superhéroes infames y precuelas y secuelas, me permito recomendar *El guasón* (Todd Phillips, 2019). Me pareció fantástica, es una película muy política, muy actual, casi documental en cómo está contada. Se supone que no deberías simpatizar con semejante monstruo, pero por momentos decís: “pobre tipo, tiene razón”, es un villano pero a la vez está en el contexto de una sociedad que es terrible.

Estudiante— Fue una película que causó mucha controversia, en relación con la crítica, que se volcó a las redes sociales y todo el mundo opinaba, en especial en Estados Unidos.

Estudiante— La película rompió además con esa lógica que tiene el mundo del entretenimiento de que todos tienen que ir la semana del estreno porque a las dos semanas ya se olvidaron. Cada vez más gente está llegando a la película por el boca a boca.

Mariano Veliz— Hay un crítico chileno, que se llama Iván Pinto, que publicó un artículo sobre la película en relación a lo que estaba pasando en Chile, señalando el parecido (incluso el afiche es una imagen poderosa en ese sentido).

Paula Vázquez Prieto— El cine de Marvel, en general, es más de consumo infantil, son películas con otro tipo de espectador. En cambio, *El guasón* interpeló a un espectador más adulto. Es un fenómeno que generó mucho rechazo en Estados Unidos porque la lectura que hacen allí es en relación al fenómeno de los chicos que van y matan a otros. Acá en Latinoamérica, justo llega en un contexto particular. Es importante el contexto de una película, esto a lo que se refería Josefina. Uno es el contexto en el que la película se hace, y a veces, es otro muy diferente cuándo y dónde la película se estrena, en cada uno de los lugares en que se estrena. Entonces, hay que ver qué lectura propicia una película cuando se estrena en un contexto que abre otro diálogo, por ejemplo, el caso de Chile.

Marcela Visconti— Josefina, vos venís del campo de las letras, ¿cómo fue el pasaje al cine?

Josefina Sartora— Era profesora de letras, enseñaba literatura en un colegio secundario. Después, entre otras cosas, trabajé durante varios años como asesora cultural en la Fundación Banco Mercantil. Ahí me dediqué más a lo que sería la industria cultural y la crítica cultural y empecé a escribir. Cuando cerró la Fundación, donde estaba siempre metida en distintos proyectos, pensé que tenía que hacer algo que tuviera que ver con lo que me gustaba y con mis propios intereses. Toda mi vida amé el cine. Después de la literatura, para mí el cine es lo más importante. Así empecé a escribir sobre cine en medios digitales directamente,

en un sitio que se llamaba *Cineismo*, después pasé a *Otros ci-
nes*, y luego puse mi propio blog que se llama *Claroscuros.
Imagen y sonido*. Imagen, no solo en el cine sino también en
la pintura, un tema que he estudiado mucho. También hago
reseñas de libros, me interesa la crítica cultural.

Marcela Visconti— Ha pasado el tiempo y llegamos al final.
Quiero agradecer nuevamente a todas por estar acá y por
haberse acercado al espacio del aula para compartir esta
charla. Ha sido un enorme placer conversar con ustedes.

Autores

Fernanda Alarcón

Estudió Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesora de "Análisis, crítica y estudios sobre cine" desde 2011. También dicta clases de "Historia de las artes audiovisuales" y el seminario "Miradas mutantes. Escribir, investigar, proyectar con enfoque de género" en la Universidad Nacional de las Artes. En 2016 defendió su tesis de maestría sobre el cine de Lucrecia Martel. Actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre ficciones históricas y paisajes coloniales en el cine contemporáneo latinoamericano. Sus actividades de investigación, escritura y docencia entrelazan los estudios visuales y los estudios de género. En paralelo a su formación académica, colabora en películas, obras de teatro y danza.

Gina Laleggia Gerez

Estudiante avanzada de la carrera de Letras y adscripta de la cátedra "Análisis, crítica y estudios sobre cine" en la Universidad de Buenos Aires. Entre 2019 y 2020 participó del grupo de investigación UBACyT "Configuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo" y desde 2023 integra el grupo FiloCyT "Narrativas de la utopía/distopía en el mundo hispánico". En 2022 participó de un programa de intercambio en The University of Alabama por medio de una beca de la Comisión Fulbright. Actualmente trabaja como investigadora asociada al área de Research en JP Morgan, cubriendo mercados de comunicación y entretenimientos, entre otras áreas.

Lucas Martinelli

Licenciado en Artes y doctor en Estudios de Género por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente en "Análisis, crítica y estudios sobre cine". Investigador de Conicet radicado en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género. Compilador del libro *Fragmentos de lo queer: arte en América Latina e Iberoamérica* (2016) y autor de *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino* (2022). Sus trabajos se orientan al estudio de la política y las sexualidades en el arte contemporáneo.

Agustín Rayneli

Profesor de enseñanza secundaria y superior en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sus investigaciones se orientan a temas de ética y filosófica política contemporánea dentro de la tradición analítica. Se encuentra trabajando en su tesis de licenciatura en Filosofía centrada en los aportes de Joseph Raz a la tradición liberal.

Mariano Veliz

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso, Licenciado y Profesor en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en cátedras de la carrera de Artes de la misma institución y de la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Es investigador en el Instituto de Artes del Espectáculo. Allí dirige un grupo de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo. Sus investigaciones se dirigen a explorar la problemática de la otredad en el cine, el latinoamericanismo y las teorías de lo visible. Dirige con Natalia Taccetta la colección "Imagen e historia" para la editorial Prometeo. Publicó los libros *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo* (Prometeo, 2020) y *Cines latinoamericanos y transición democrática* (compilador, Prometeo, 2019).

Marcela Visconti

Doctora en Teoría e Historia de las Artes y magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires. Es profesora titular de "Análisis, crítica y estudios sobre cine" en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Integra el comité editorial de *Mora*, revista del Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (IIEGE) de la misma institución, donde ha participado en diversos proyectos sobre género, narrativas contemporáneas y cultura argentina. Es autora de *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (2017), libro ganador del II Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino organizado por el INCAA (ENERC), y coeditora de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (2020). En el período 2016-2018 fue vicepresidente de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA).

