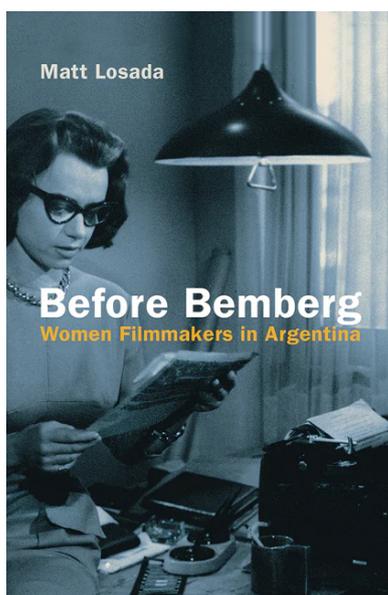


Sobre Matt Losada. *Before Bemberg. Women Filmmakers in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020. 184 pp. ISBN: 9781978814547.

Por Cynthia M. Tompkins*



El impacto de María Luisa Bemberg en el cine argentino del siglo XX ha sido tan significativo que parece haber surgido *ex nihilo*; por lo tanto, en *Before Bemberg. Women Filmmakers in Argentina*, Matt Losada se propone rastrear la historia de las directoras que la precedieron en la cinematografía nacional.

El primero de los tres capítulos se ocupa de la trayectoria de la mujer en la producción cinematográfica argentina y concuerda con la premisa que en el siglo XX se pasa de un modo de producción caracterizado por el trabajo artesanal cooperativo a un proceso industrial, determinado por la división genérica del trabajo, que reforzada por los sindicatos desplaza a las mujeres del “trabajo creativo” a la “feminización” del trabajo (9). Guiado por Domingo Di Núbila, Moira Fradinger y Lucio Mafud, Losada pasa revista al primer cine producido por Camila Quiroga, Emilia Saleny y Angélica García de García Mansilla, señalando el impacto de la élite y las asociaciones filantrópicas. Ya en la etapa industrial, citando a Clara Kriger, Paula Félix-Didier, Javier Campo y Javier Cossalter entre otros, Losada rescata la labor de Alicia Míguez Saavedra, cuya carrera cubre cinco décadas, comenzando en 1938, sin llegar a dirigir. La trayectoria de Margarita Bróndolo, cortadora de negativos, es semejante, aunque la amistad con Vlasta Lah, esposa del director italiano Catrano Catrani, le ofreció la oportunidad de dirigir un corto. La creación del Instituto Cinematográfico Argentino permitió que Amanda Lucía Turquetto e Irena Dodal logaran dirigir

cortos turísticos. Mientras que Irena Dodal llega a crear cortos sobre danza y temas folklóricos, los de Mabel Itzcovich, quien había estudiado cine en París, se centran en casos históricos que crean conciencia política. En la Escuela Documental de Santa Fe producen cortos Nelly Borroni, Heredia Marino, Elena de Azcuénaga, Marilyn Contari y Dolly Pussi. Asimismo, los cortos politizados de Silvia Oroz surgen de la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata. Lita Stantic se inicia en la Asociación de Cine Experimental, y el Fondo Nacional de las Artes sufraga los cortos de Ana Montes, Perla Lich (Lichtenstein), María Esther Pallant, Diana Ferraro, Mara Horenstein y María Esther Bianchi. Finalmente, Marie-Louise Alemann y Narcisa Hirsch se dedicaron al cine experimental (9-49).

El segundo capítulo se dedica a Eva Landeck. Después de mencionar sus cortos, se explora la influencia de la situación política en sus tres largometrajes. De tal modo, Losada explora la ideología de la *primavera camporista* (itálicas en el original) en la que se produce *Gente de Buenos Aires* (1974), así como el impacto de la Triple A durante el gobierno de Isabel Perón, cuando se estrena. Nota que las secuencias en color de la diégesis se alternan con un montaje en blanco y negro de citas de periódicos y noticieros sobre el Cordobazo (1969), la masacre de Trelew (1972) y las detenciones por [presuntas] actividades extremistas. Además, mediante el recurso de los sueños Landeck incorpora referencias a los habitantes de las villas miseria y al ideario de justicia social de jóvenes que militan en la guerrilla. Es decir, que la continuidad del cine de autor se ve enriquecida por un análisis del impacto de la modernización sobre las clases populares pauperizadas y el uso de la violencia del estado para perpetuar la inequidad social. *Gente de Buenos Aires* llamó la atención de la censura, lo cual tuvo un impacto negativo en el siguiente largometraje, *Ese loco amor* (1979), centrado en el poder desaparecedor, irrepresentable durante el período de la dictadura cívico-militar-eclesiástica (1976-1983). Efectivamente, la desaparición de una hermana, que genera distintas reacciones en el seno de la familia,

impulsa el argumento. Localizada en Buenos Aires, la cinta incorpora alusiones al impacto de la censura en la universidad, así como al de las actividades nocturnas de las patotas parapoliciales. Sin embargo, aunque en la diégesis estos acontecimientos podrían ser atribuidos al terrorismo de estado, se presentan como una serie de misterios insolubles, los cuales tienen un efecto negativo sobre la causalidad. En su defensa, Landeck admite que el argumento fue censurado en cuatro oportunidades y que la cinta fue caratulada como prohibida para menores. *Ese loco amor* sería la última película dirigida en la Argentina por Landeck, quien atribuye dicha circunstancia a su género. *El lugar del humo* (1979), realizada en Uruguay, también invoca el rol del poder desaparecedor en la gira de un grupo teatral que culmina en un asesinato, presentado en clave de cine de misterio. Losada nota que Landeck incorpora la censura explícitamente, al atribuirle al director del grupo teatral, sin embargo, la autocensura tiene un efecto tan negativo sobre la diégesis que Landeck deja de filmar (77).

En el tercer capítulo, Losada explora la recepción de *Le Deuxième Sexe* en Buenos Aires y su representación en el cine, comenzando por *Las furias* (1960) y *Las modelos* (1963) de Vlasta Lah. Losada nota que ni la preparación cinematográfica de Lah en la Scuola Nazionale de Cinematografía, ni sus estudios de teatro en la Accademia Nazionale d'Arte Dramatica, le brindaron la oportunidad de dirigir cine hasta después de haber trabajado de asistente de director en diecinueve películas. Losada proporciona un pormenorizado análisis de los personajes de la madre, la esposa, la hija y la amante, mediante las cuales Lah explora la problemática planteada por de Beauvoir en torno al conflicto entre la libertad y la circunstancia en *Las furias*. Asimismo, Losada nota que a pesar de que la situación económica constriñe las opciones de las protagonistas de *Las modelos*, una de ellas logra evitar su comodificación.

Finalmente, Losada señala que Lah hace historia al incluir la representación de la situación existencial de un personaje *gay* en el ambiente heteronormativo de *Las modelos*.

A continuación, Losada pasa revista a *Juguemos en el mundo* (1971), dirigida por María Herminia Avellaneda, basada en personajes creados por María Elena Walsh para la obra de teatro homónima estrenada en 1963. Walsh, quien canta y actúa, logra producir una acerba crítica al autoritarismo mediante personajes urbanos, quienes cansados de la vida citadina optan por dirigirse al campo. Sin embargo, allí se encuentran con un siniestro personaje, Mandoni —rodeado por un séquito de individuos, los Prepos— encargados de hacer cumplir las órdenes del dictador local. Aunque vencen las virtudes “femeninas” del trabajo, la paciencia y la no-violencia para lograr una reconstrucción basada en la educación, la salud pública y el bienestar, el argumento no deja de incluir tintes patriarcales simbolizados por la figura canónica del gaucho (122).

El volumen cierra con la evaluación de *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978) de María Luisa Bemberg, en términos de feminismo. Mediante el estilo experimental del tercer cine, Bemberg logra subvertir el mensaje patriarcal de la feria *Femimundo*, realizada en la Sociedad Rural en 1972, sobre la que se basa la cinta. Asimismo, aunque más tradicional en términos de estilo, *Juguetes* se vale de la crítica a las convenciones genéricas para subvertir las expectativas heteronormativas de la feria de Juguetes, que tomó lugar en la Sociedad Rural en 1977.

En resumidas cuentas, Losada nos presenta un texto pleno de información, destinado a reescribir la historia de las directoras cinematográficas que precedieron a Bemberg. Al trabajo de archivo se le suma la amplia diseminación de la investigación realizada por críticos argentinos, muchos de los cuales se vinculan de una manera u otra a AsAECA. Aunque el análisis de las películas es

excelente, esta lectora se queda con muchas ganas de saber más sobre la época y quienes la marcaron, pero en tanto y en cuanto esa es la reacción, Losada ha cumplido, con creces, su objetivo.

* Cynthia M. Tompkins es Licenciada en Letras Modernas (Universidad Nacional de Córdoba), Maestría y Doctorado en Literatura Comparada (The Pennsylvania State University). Docente en Arizona State University, donde dicta cursos sobre cine desde 1993. Además de una veintena de artículos sobre cine, ha publicado dos libros: *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. (Austin: University of Texas P, 2013) y *Afectual Erasure: Representations of Indigenous peoples in Argentine Cinema* (State University of New York Press, 2018). Directora de *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (AsAECA). E-mail: Cynthia.Tompkins@asu.edu