

# ÁPUNTES DESORDENADOS PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA

MARCELA VISCONTI

EN LA  
OTRA ISLA

Messy Notes for a Feminist Criticism

NÚMERO  
4

## Resumen

Este artículo explora desde una perspectiva feminista las relaciones entre cine, mujeres y crítica en la Argentina. Como un aporte a la desarticulación del canon, se aborda el 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.

**Palabras clave:** cine de mujeres - cine argentino - crítica fílmica feminista - mujeres críticas de cine - genealogías feministas

## Abstract

This article explores, from a feminist perspective, the relationships between cinema, women and critics in Argentina. In order to contribute to the disarticulation of the canon, the cinematographic and critical work is addressed considering approaches and policies –of gender, of writing– among women who make films or write about them from the middle of the 20th century to the present.

**Key words:** women's cinema - Argentine cinema - feminist film critique - female film critics - feminist genealogies

## 1. 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 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.<sup>1</sup>

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 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

---

<sup>1</sup> 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 un camino sin retorno. 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).

feministas, que funcionará hasta fines de esa década como un ámbito cultural abierto y plural.<sup>2</sup> Entre sus fundadoras están Hilda Rais, Marta Miguelez, 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 International de Films de Femmes de Créteil nacido en 1979, 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 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, Annamaría 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.<sup>3</sup> 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 den-

---

<sup>2</sup> 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: online).

Mónica Tarducci (2019) recupera la historia de Lugar de mujer y analiza algunos documentos (entre ellos, el acta de fundación) de esta Asociación Civil.

<sup>3</sup> 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 podernos 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.

tro de “el canon”), el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres conformó un espacio colectivo fundamental que reunió a directoras, fotógrafas, guionistas, actrices, productoras, críticas, para alentar los roles de liderazgo femenino 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).

## 2. 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.<sup>4</sup> Era el momento en que por primera vez en toda la historia del cine sonoro argentino, una mujer firmaba como directora: Vlasta Lah, quien fue la excepción que confirma la regla, al pasar de asistente de dirección 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,<sup>5</sup> 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 tanto en nuestro país como en el mundo.<sup>6</sup> “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.<sup>7</sup> 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

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

<sup>4</sup> En 1962 Stantic estudiaba en la escuela de periodismo del Sindicato de Prensa, adonde Román Viñoly Barreto concurre 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/>).

<sup>5</sup> 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 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 Renault 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Un buen panorama general sobre la participación de las mujeres en el cine argentino se encuentra el estudio de Alcilene Cavalcante y Natalia Christofolletti Barrenha (2019).

todavía queda mucho terreno por ganar),<sup>8</sup> 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 a estudiar periodismo y, a la par, Letras).<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

4

MAYO DE

2021

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

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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” (en Guerriero 2020: 25).

<sup>10</sup> 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” (ver Eseverri y Peña 2013: 89-91).



de las mujeres” –en palabras de Fiorini–, afirmando de este modo la importancia de hacer ver y de poder ver.<sup>11</sup> La operación 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, microfona, 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, 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

---

<sup>11</sup> 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 “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”.

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.

### 3. 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 reinención, 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 filmico (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).<sup>12</sup>

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

---

<sup>12</sup> 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, etc.).



cine del momento la dejaban deliberadamente afuera de sus páginas, en el mejor de los casos.<sup>13</sup>

“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.<sup>14</sup> 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 tarea que continúa pendiente en nuestro país.<sup>15</sup> “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: online).

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,

<sup>13</sup> 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 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 esta).

<sup>14</sup> 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/>.

<sup>15</sup> 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.

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*.<sup>16</sup> También escribió 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 casi 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 casi ochenta números publicados.<sup>17</sup>

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 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: online). 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 redaccio-

<sup>16</sup> 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 suplemento, 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).

<sup>17</sup> Se puede acceder al blog en: <http://www.damiselasenapuros.com.ar/>

nes 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 malévolo, 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.<sup>18</sup>

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 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.<sup>19</sup> En 2014, cerró su presentación en el congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> La película casi no tuvo difusión en Argentina. Fue realizada a fines de 1976 en México, adonde Amado y Casullo estaban exiliados.

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.

#### 4. Intervenciones

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

“¿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 filmica feminista en el que abría un 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 Ana (2014) “Imágenes de sensatez y sentimientos (el *nuevo cine* desde una lectura de género)”, panel de apertura del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual *Documental/Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política*, Universidad Nacional de Rosario, 13 de marzo.

EN LA  
OTRA ISLA

Angilletta Florencia (2020) “Habitar, cuestionar y reinventar la ‘ciudad letrada’: las críticas literarias feministas”, en Arnés Laura, De Leone Lucía y María José Punte (coordinadoras) *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, tomo V de *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim.

NÚMERO  
4

Arnés Laura, Domínguez Nora y María José Punte (2020) “*Historia feminista de la literatura, un proyecto*”, en Arnés Laura, De Leone Lucía y María José Punte (coordinadoras) *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, tomo V de *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim.

MAYO DE  
2021

Bettendorff Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.) (2014) “Artilugios de pensamiento. Entrevista a Lucrecia Martel”, en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Libraria.

Broitman Ana (2020) “Adiós a Nelly Kaplan, alma cinéfila”, *Cultura y Espectáculos, Página 12* [online], 15 de noviembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/305847-adios-a-nelly-kaplan-alma-cinefila>

Calvera Leonor (1990) *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Cappa Carolina (2019) “Experimentación cromática”, en Cappa Carolina (ed.) *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del cine “Pablo Ducrós Hicken”.

Cavalcante Alcilene y Natalia Christofolletti Barrenha (2019) “¿*El rey ha muerto?* Breve panorama sobre as cineastas argentinas e seus filmes”, en Holanda Karla (org) *Mulheres de cinema*. Río de Janeiro: Numa.



- Conde Mariana Inés (2009) *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*, tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/tesis7.pdf>
- Dupont Joan (2018) "Searching for Nelly Kaplan", *Film Quarterly*, vol. 71, nro. 4, pp. 22-32.
- Eseverri Máximo y Fernando Martín Peña (2013) *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fontana Clara (1993) *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Fradinger Moira (2014) "Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978)", *Cinemas d'Amérique latine* [En línea], Nro. 22. Disponible en: <http://journals.openedition.org/cinelatino/731>
- Friera Silvina (2004) "Una mente lúcida e intensa", *Página 12*, 31 de mayo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-36054-2004-05-31.html>
- Grammático Karin (2014) "'La Opinión de la Mujer': Una aproximación a un suplemento femenino en tiempos de dictadura". En Rinke, Stefan (ed.) *Entre espacios: la historia latinoamericana en el contexto global*. Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores latinoamericanos y europeos (AHILA), 9-13 de septiembre de 2014. Berlín, Freie Universität Berlín, pp. 893-910.
- Guerriero Leila (2020) "María Luisa Bemberg", en Kratje Julia y Marcela Visconti (comps.) *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata/INCAA.
- Itzcovich Mabel (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 Clara (2014) "¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido?", *Cinemas d'Amérique latine*, 22, pp. 68-79.
- Kuhn Annette (1991) [1982] *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Mafud Lucio (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*, Nro. 23, pp. 140-168.
- Mafud Lucio (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*, Nro. 16, pp. 51-76.
- Molloy Sylvia (2000) "La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Nro. 193, octubre-diciembre, pp. 815-819.
- Moreno María (1988) "Salir de la cámara, tomar la cámara", en Publicación Oficial del Primer Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres La mujer y el cine, 1 al 8 de abril.

Ricagno Alejandro (1993) "Y si hablamos un poco de eso?", *El amante. Cine*, Nro. 15, año II, mayo, p. 12.

Rosa, María Laura (2020) "Autorretrato de Graciela Sikos y Alicia D'Amico. *Proyecto para la concienciación feminista*", *Moléculas Malucas*, septiembre. Disponible en: <https://www.moleculasmalucas.com/post/proyecto-para-la-concienciación-feminista>

Soto Moira (2014) "Palabras preliminares", en Bettendorff Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Soto Moira (1978) "El cine de María Luisa Bemberg", entrevista publicada en "La Opinión de la mujer", *La Opinión*, 28 de marzo.

Tarducci Mónica (2019) "Los ochenta", en Tarducci Mónica, Trebisacce Catalina y Karin Gramático, *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño*. Buenos Aires, Espacio Editorial.

EN LA  
OTRA ISLA

#### Bio:

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

Marcela Visconti es doctora en Teoría e Historia de las Artes y magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como profesora de Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). 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 *Relatos sobre Malvinas: guerra, memoria y archivo* (2019) y de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (2020). En el período 2016-2018 fue vicepresidenta de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA).

Marcela Visconti (IIEGE, UBA)  
marcevisconti@gmail.com