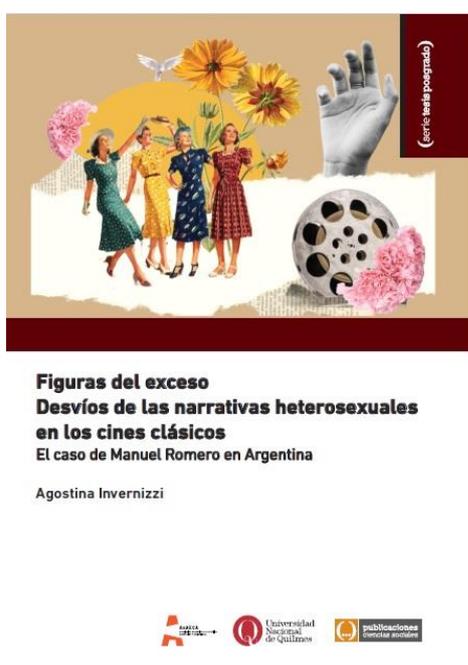


Sobre Invernizzi, Agostina. *Figuras del exceso. Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos: El caso de Manuel Romero en Argentina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2023, 280pp., ISBN: 978-987-558-827-1.

Por Francisca Pérez Lence* y Milena Rivas Todaro**



Un gesto fundacional para la escritura sobre cine se cifra en *Figuras del exceso. Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos: El caso de Manuel Romero en Argentina*, de Agostina Invernizzi, licenciada en Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires) y magíster en Estudios de las Mujeres y de Género (Universidad de Bolonia y Universidad de Granada): su mirada insiste en descomponer el punto exacto en que las imágenes, que ya ha visto tantas otras veces, la siguen cautivando. En su afán por descubrir algo nuevo en lo ya conocido, la autora busca

interlocutores cómplices, dispuestos a descubrir en las imágenes masivas del período de oro del cine clásico, desvíos y excesos (im)proprios para su contexto de producción, distribución y exhibición.

A lo largo de este volumen, publicado por la Universidad Nacional de Quilmes en 2023 y resultado de la reformulación de su tesis de maestría, Invernizzi hace foco en las películas corales de mujeres estrenadas a lo largo de la década del treinta en diferentes latitudes, en las que advierte una reconfiguración del espacio público y privado, así como una puesta en tensión por parte de los personajes protagónicos de lo esperable e imaginable para la trayectoria de sus vidas afectivas y profesionales. Al interior de estas ficciones, las mujeres derriban

momentáneamente los corsés impuestos por sus condiciones de género y de clase en los albores de la modernidad, posibilitando diálogos impensados entre esas condiciones y modificando sus tránsitos por la ciudad y por el hogar. Y aunque Invernizzi se encarga de señalar que esta revuelta de las mujeres es apaciguada y reincorporada al orden social previo —en la gran mayoría de los casos, ese orden es recompuesto por medio del matrimonio heterosexual— también resalta la importancia de leer de nuevo los sentidos potenciales en esos corrimientos. Así, los espacios de agrupamiento detallados habilitan un exceso de lo socialmente legible y lo políticamente reconocible para la época. Invernizzi plantea tres hipótesis presentes a lo largo de todo el texto. En primer lugar, señala que “en las películas seleccionadas se manifiestan imaginarios sexuales antagónicos que se plasman en sus diversos tratamientos espaciales y temporales” (31). A su vez, argumenta que “los cuerpos son sexualizados a partir del modo en que se inscriben en los espacios fílmicos” (ídem). Por último, señala: “a pesar de la censura institucional que operó en el cine, estas ficciones pudieron ser visualizadas ya que contienen diferentes elementos neutralizadores o correctivos que aseguran su admisión en el campo cultural” (ídem).

La introducción del libro explicita el entretelado teórico que acompañará el análisis, de la mano de una breve recuperación de los principales hitos de la teoría fílmica feminista, los debates en torno al problema de la mirada y su asociación cristalizada con una recepción pasiva de las imágenes, y el modo en que la crítica de la representación introduce nuevas nociones en torno al género y permite ampliar la noción de espectador/a como “un concepto generizado a partir de los modos de interpelación que activan procesos de identificación” (37). Además, aquí se explicita que serán puntualmente las ideas de Adrienne Rich (2001) —política de localización, continuum lesbiano y heterosexualidad obligatoria— las teorías lesbianas a articular con el visionado de los films. En diálogo con estas propuestas, se hace hincapié en las formulaciones de la teoría *queer* para ampliar el acercamiento a las protagonistas desde una lectura que comprende al género en tanto efectos producidos en los cuerpos y también se

recupera la teoría de los afectos para añadir una comprensión del tejido social que atraviesa las vidas de estos personajes por fuera de una serie de dualismos como interior/exterior, público/privado, razón/pasión (43).

En esta línea, a partir de un diálogo con el sistema de triangulación planteado por Paulo Antonio Paranaguá (2003), y con el ímpetu de una exploradora que quiere compartir sus hallazgos, el primer capítulo, “Escenas internacionales”, abreva de tres películas paradigmáticas de las cinematografías alemana, italiana y norteamericana —*Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931), *Grandi magazzini* (Mario Camerini, 1939) y *These Three* (William Wyler, 1936) respectivamente— para establecer los primeros contactos entre las producciones fílmicas de estas latitudes y el cine argentino del mismo período. El apartado señala la reiteración y reapropiación de las estructuras genéricas y temáticas entre diferentes territorialidades, así como también desglosa sus composiciones estético-narrativas para identificar los desvíos generizados (Pollock, 2013) que encarnan sus personajes. Una vez bocetado este mapa, que permite trazar más ampliamente el contorno de las genealogías cinematográficas transnacionales, la autora se sumerge entre los pliegues del cine de Manuel Romero y dedica los próximos dos capítulos del libro a las películas *Mujeres que trabajan* (1938) y *Muchachas que estudian* (1939). El análisis fílmico orbita alrededor de aquellas formas de afectividad entre mujeres que desafían el proyecto disciplinador y configuran transgresiones sexo-genéricas al interior de la construcción narrativa. Al iluminar estas corporalidades inesperadas, asistimos a la producción de una serie de fisuras estético-políticas en estas imágenes del cine argentino clásico industrial con las que han crecido las mujeres de nuestras familias. El análisis de estos films cobra otra textura a partir de su vinculación con las palabras preliminares que introducen el estudio de Invernizzi, en las que describe los visionados de películas y las conversaciones con sus abuelas Rosa y Nena como el punto de partida de su interés y curiosidad por este período del cine argentino. Abuelas que la reciben

luego de un día de escuela, con quienes toma el té y a quienes está amorosamente dedicado el libro.

En el segundo apartado, “Espacios de la modernidad. Modulaciones entre el mandato y el deseo en *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938)”, la autora identifica en esa película un diálogo con una polémica contemporánea a su estreno: el riesgo moral al que las mujeres estaban sujetas en su ingreso al mercado laboral en las grandes ciudades. El film incorpora una figura surgida con la consolidación del sistema capitalista y del trabajo asalariado: la mujer obrera, asociada fuertemente con la peligrosa toma de distancia de la maternidad social a la que estaban recluidas las mujeres. ¿Cuáles son las implicancias del desplazamiento de la mujer desde la esfera doméstica hacia el dominio de lo público? ¿Qué efectos genera la emergencia de una nueva figura en el universo del trabajo? La autora de *Figuras del exceso...* encuentra en Beatriz Sarlo (2003) una interlocutora óptima para pensar las grandes tiendas —sinécdoque de todos los espacios públicos de sociabilidad de la modernidad— como aquel lugar donde convergen figuras anónimas y de orígenes heterogéneos y que hacen de este concepto demográfico también una categoría ideológica. El contacto entre mujeres de diversas clases sociales en la esfera laboral nos permite asistir a diferentes visiones de mundo. Uno de las figuras sobresalientes en el trazado de un itinerario alternativo al oficial es el personaje de Luisa (Pepita Serrador), en quien Invernizzi encuentra una configuración propia de la “feminista aguafiestas”, concepto acuñado por la académica feminista Sara Ahmed. La artífice de este trabajo de investigación entrecruza su lectura atenta de *La promesa de la felicidad* (2019) y un análisis formal generoso de algunas escenas para problematizar el trayecto afectivo de Luisa a lo largo del film de Romero. Bajo esta luz, Invernizzi recupera el aspecto relacional de la felicidad planteado por Ahmed —cómo la felicidad se compone de las relaciones establecidas entre sujetos, objetos y espacios del mundo— para describir el vínculo entre Luisa y las otras mujeres trabajadoras con quienes vive. Invernizzi señala cómo, a partir de la mirada y el discurso de las demás, el personaje de Luisa es asociado a

ciertos afectos negativos —el enojo, la soledad— pues es quien explicita algunas de las condiciones materiales de existencia que atraviesan las vidas de sus compañeras. Uno de los ejemplos trabajados en el capítulo describe la relación entre Luisa y Clarita (Alicia Barrié), la secretaria y amante del jefe de la tienda, Andrés Stanley (Enrique Serrano). Luisa la define como “ilusa” y “soñadora” por esperar una manifestación pública de amor por parte de Stanley. Por el contrario, Clarita y las demás responden con ofensivas —“sos una amargada”—, y echan parte de la culpa al afán de Luisa por los libros, en particular los de Carlos Marx.

A pesar de las rispideces que delinear las relaciones entre ellas, la autora destaca que el film se centra en las vendedoras como un sujeto social colectivo, con sus alianzas y estrategias para escaparle al orden sostenido en las relaciones de clase y de género que prima en la tienda. Por medio de susurros en el horario laboral, las vendedoras comparten lo que ocurre dentro del espacio, olvidando sus tareas e incluso ofendiendo a las clientas. Este clima de alianzas entre las trabajadoras llega a su paroxismo durante la secuencia final, donde todas se encargan de recomponer la pareja heterosexual de Ana María (Mecha Ortiz) y Carlos (Fernando Borel). De este modo, las hipótesis del trabajo cobran relieve: si bien los cuerpos de las trabajadoras se desvían de los usos cotidianos uniéndose y ocupando el espacio público en masa, lo hacen en pos de recomponer un matrimonio heterosexual de la misma clase social. Así, Invernizzi señala que un gesto no puede insertarse en el horizonte de expectativas de la época sin el otro.

En el capítulo tres, “Figuras vacilantes: negociaciones del género en *Muchachas que estudian* (Manuel Romero, 1939)”, la autora observa que el cineasta lleva su crítica un paso más allá al cuestionar explícitamente el matrimonio desde discursos que se nutren, entre otras cosas, de la proclama de las mujeres anarquistas. A partir de un análisis contextual de las derivas socialistas y anarquistas en los movimientos feministas de Argentina a principios de siglo XX, Invernizzi detalla el vínculo estrecho entre las protagonistas del film y la

emergencia de las mujeres universitarias que, como las trabajadoras, circulaban por el espacio público proponiendo otros usos distantes a la maternidad y al hogar como únicas posibilidades. En esta línea, describe minuciosamente a Ana del Valle (Pepita Serrador), investigadora que encarna el discurso de apertura invitando a las mujeres a abandonar a sus maridos y abrirse paso en el camino del estudio, el profesionalismo y la independencia. Sin embargo, este personaje no será impermeable a las truculencias del amor, y es por eso que Invernizzi hace uso de las principales figuras del discurso amoroso propuestas por Roland Barthes (1977) para describir las escenas del film entretejidas por los celos y las declaraciones de amor que concluyen en matrimonios heterosexuales para recomponer el orden amenazado por estas mujeres en permanente desvío. Entre los pliegues de ambas películas, hallamos mujeres que se proponen un proyecto revolucionario, colectivo y feminista que luego terminan abandonando; sin embargo, aún en la configuración de esos finales más normativos, la huella de esos deseos e itinerarios en común no desaparece.

Figuras del exceso... despliega un doble movimiento: por un lado, acerca el cine clásico a sus lectores con el objetivo de reivindicar nuestras tradiciones y localizar las posibilidades ficcionales —y, justamente por eso, habilitantes— de los personajes protagónicos; por otro, se afirma como un objeto que rasga la crítica fílmica contemporánea, haciéndose lugar entre los estudios acotados con perspectiva feminista y afectiva sobre cine clásico en el período industrial a través del gesto amoroso de mirar las películas una y otra vez, adentrándose en aquellos pliegues otrora desatendidos. Este libro es el resultado de un trabajo pródigo: materializa puentes entre la cinematografía de nuestro país y las de otras latitudes, también con la teoría fílmica feminista y la historia sociopolítica argentina y, fundamentalmente, entre las películas y sus espectadores. Invernizzi nos invita a leer desde y con las imágenes: despliega una tarea de descripción que suaviza nuestro acercamiento a estas ficciones, a los desvíos y excesos de las relaciones entre mujeres en un contexto sociocultural específico, contribuyendo a la comprensión de la cinematografía de la década de los treinta

desde una perspectiva afectiva. Celebramos con profunda alegría el efecto centrífugo de este libro en tanto inaugura un horizonte de análisis complejo, minucioso y promisorio de las obras de nuestra cinematografía nacional y construye, haciendo eco de las palabras de Teresa De Lauretis, otras genealogías, otros marcos de referencia posibles.

*Francisca Pérez Lence es Licenciada en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente. También es Docente en la Universidad de Palermo y en distintas escuelas secundarias. E-mail: francisca.perezlence97@gmail.com

**Milena Rivas Todaro es Licenciada en Artes con orientación en Cine y Artes Audiovisuales, y Diplomada en Cine y Feminismos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Escribe sobre películas, es docente en nivel medio y dicta talleres de cine en francés. E-mail: milenarivast@gmail.com