

Entre extrañeza y afirmación: formas de la mirada en *Este loco amor loco* (1979) y *Un muro de silencio* (1993)

Por Violeta Sabater*

Resumen: En el presente artículo se abordarán dos films de ficción de directoras argentinas: *Este loco amor loco* (Eva Landeck, 1979) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), con el objetivo de revalorizar las obras de ambas realizadoras en el campo de estudios sobre el cine argentino, e indagar en posibles vinculaciones sobre los modos de configurar la mirada en relación con el espacio desde una perspectiva de género. Retomando enfoques de análisis de la teoría fílmica feminista, se examinará la configuración de la mirada en los films a través de la mirada de los personajes femeninos protagónicos, en un vaivén entre extrañeza (ajenidad al espacio, incompreensión, peligro) y afirmación (autoconocimiento, motorización de la acción). Asimismo, se considerará el funcionamiento de esta mirada en función de la particularidad de los contextos de dictadura cívico-militar, por un lado, y restauración democrática, por el otro.

Palabras clave: cine argentino, feminismo, mirada, historia argentina reciente.

Entre o estranhamento e a afirmação: formas de olhar em *Este loco amor loco* (1979) e *Un muro de silencio* (1993)

Resumo: O presente artigo analisa dois filmes de ficção dirigidos por cineastas argentinas: *Este loco amor loco* (Eva Landeck, 1979) e *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), com o objetivo de revalorizar as obras de ambas realizadoras no campo dos estudos sobre o cinema argentino e investigar possíveis conexões nos modos de configurar o olhar em relação ao espaço, a partir de uma perspectiva de gênero. Retomando enfoques da teoria feminista do cinema, será examinada a configuração do olhar nos filmes por meio do ponto de vista das protagonistas femininas, em um vaivém entre a estranhamento (alienação ao espaço, incompreensão, perigo) e a afirmação (autoconhecimento, dinamização da ação). Da mesma forma, o funcionamento desta perspectiva será considerado à luz da especificidade dos contextos da ditadura civil-militar, por um lado, e da restauração democrática, por outro.

Palavras-chave: Cinema argentino, feminismo, olhar, história recente da Argentina.

Between strangeness and affirmation: forms of gaze in *Este loco amor loco* (1979) and *Un muro de silencio* (1993)

Abstract: This article re-evaluates two feature films by Argentine female directors: *Este loco amor loco* (Eva Landeck, 1979) and *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), as it analyzes possible links in the configuration of the gaze regarding space from a gendered perspective. Feminist film theory approaches are deployed to examine the gaze of the leading female characters, which alternates between estrangement (spatial alienation, incomprehension, fear) and affirmation (self-knowledge, agency). Finally, the focus on the gaze is considered against the background of the civil-military dictatorship, and the democratic restoration.

Key words: Argentine cinema, feminism, gaze, recent Argentine history

Fecha de recepción: 12/07/2024

Fecha de aceptación: 17/01/2025

Sentía el impulso de ir a algún sitio, que en parte era una necesidad metafísica de construir una vida, de cambiar y transformarme, de hacer, pero el viaje literal expresaba esa pasión y descargaba aquella presión; jamás dejaría de caminar. Era un medio para pensar, para descubrir, para ser yo misma, y renunciar a este habría implicado la renuncia a todas esas cosas.
Rebecca Solnit, *Recuerdos de mi inexistencia*, 2020.

Aunque actualmente el volumen es cada vez mayor, todavía queda pendiente una producción más profunda de estudios sobre realizadoras audiovisuales en Argentina, particularmente de los años anteriores a la década del 90, a excepción del caso de María Luisa Bemberg. Si bien han sido incluidas en diversos textos de historia y análisis, no abundan investigaciones que aborden de forma específica las producciones de algunas directoras del período mencionado. Algunos análisis recientes se han enfocado particularmente en este tema, como artículos del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (2014), editado por Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial, o el más actual *Before Bemberg*:

Women Filmmakers in Argentina (2020), de Matt Losada, entre otros. En el primer caso mencionado se retoman de modo sintético las producciones y nombres de un conjunto de directoras que realizaron films previamente a la década del 90 para enfocarse de modo detallado en cineastas posteriores, mientras que en el segundo texto el autor sí se dedica a relevar y agrupar información sobre realizadoras previas y coetáneas a Bemberg, desde principios del siglo veinte. En el presente trabajo, abordaré –en conjunto con algunas características de sus trayectorias–, dos obras audiovisuales de dos cineastas argentinas, que no han sido tan revisitadas hasta el momento: *Este loco amor loco* (1979), dirigida por Eva Landeck, y *Un muro de silencio* (1993), dirigida por Lita Stantic. Más allá de sus diferencias, resulta de interés reconocer vinculaciones en los modos en los que se despliega la acción de la mirada en los films, y en los que, a su vez, se configura el contexto dictatorial (tanto el marco propiamente dicho de la dictadura cívico-militar en el primer caso, como en el de reinstauración democrática en el segundo).

Reflexionando sobre el momento en el cual el espacio de la dirección en el ámbito cinematográfico comienza a habilitarse como posibilidad para quienes eran mujeres en Argentina, desde principios de la década del 60, puede reconocerse que se solapa con la inauguración de un período histórico caracterizado por una modernización sociocultural, en el cual, siguiendo a Manzano (2010), la universidad alcanza segmentos cada vez más amplios de los sectores medios y se produce una feminización de la matrícula secundaria y universitaria. Aproximándose a la juventud y la modernización de la década de los sesenta desde distintos aspectos (la ampliación de la matriculación escolar y universitaria, la extensión de espacios de ocio y consumo, y la redefinición de las relaciones de género y la moral sexual), Manzano realiza una reconstrucción de la juventud de aquel período histórico desde otra perspectiva que no se centra solamente en los procesos de politización y las prácticas contraculturales, para comprender en profundidad las ambivalencias de las dinámicas modernizadoras

y las tensiones que las caracterizaron. La expansión de la escolarización en el nivel secundario determinó una experiencia juvenil más homogénea, instaló nuevas pautas de sociabilidad (como la sociabilidad “en las esquinas”), a la vez que implicó negociaciones con distintos niveles de autoridad. La concurrencia a la universidad, como se ha mencionado, se expandió en segmentos más amplios de los sectores medios y la matrícula universitaria se feminizó: en la UBA, “el porcentaje de estudiantes mujeres pasó de 26 por ciento del total en 1958 a 42 en 1972” (Manzano, 2010: 371), mientras que las mujeres también aumentaron su participación en la fuerza laboral en empleos de comercio y oficinas. Para pensar en el despliegue de las trayectorias de las realizadoras, es necesario atender a las características de este proceso de modernización y sus tensiones, reflejadas, por ejemplo, en el paso de ambas por el campo de los estudios universitarios (ambas cursaron las carreras de Letras de la UBA y también se formaron en la Asociación de Cine Experimental) previamente a su inserción en el medio cinematográfico, y, a su vez, en las particularidades del desarrollo de sus carreras, a lo que haré referencia más adelante.

Para desandar cuestiones vinculadas a la aproximación a las películas, se retomarán perspectivas de la teoría fílmica feminista. En primer lugar, el problema de la mirada se planteó para esta teoría como uno de los temas centrales desde el inicio, a partir del emblemático ensayo de Laura Mulvey (1988) quien, abordando el acto de mirar como fuente de placer, sostiene la existencia en la narrativa cinematográfica de una identificación entre el espectador y el protagonista masculino –agente activo de la mirada–, centrándose en tres miradas que confluyen en el aparato cinematográfico: la de la cámara, la de los espectadores, y la de los personajes dentro de la trama de la ficción. Teresa de Lauretis (1993, 1996) profundiza estas nociones a través de su concepción del cine como tecnología de género, es decir, como conjunto de efectos sobre los cuerpos, los comportamientos y las significaciones en la sociedad en función del establecimiento de representaciones de género. En este sentido, teniendo en

cuenta estas representaciones y a partir del análisis de las obras de las realizadoras, puede considerarse que se efectúa en ellas un corrimiento en cuanto a la construcción de la mirada y su vínculo con el espacio. El hecho de abordar el caso de ambas realizadoras en conjunto y revisar sus films puede contribuir a delinear, del modo en que lo afirman Bettendorf y Pérez Rial, un mapeo de qué cines crearon las mujeres en Argentina, sin plantear una unicidad, pero sin negar tampoco la posibilidad de que las poéticas de estas directoras se acerquen en ciertos rasgos comunes que cuestionen, reformulen e indaguen el discurso cinematográfico a partir de una experiencia particular de la realidad (2014: 16).

Un caso “excepcional”

Eva Landeck, previamente a su incursión en la cinematografía, cursó la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires, aunque no la finalizó, luego de lo cual se abocó a su vida familiar. Un tiempo después comenzó y finalizó la carrera de Psicología en el Instituto Sigmund Freud. Entre 1957 y 1962 estudió en la Asociación de Cine Experimental, además de Dirección de actores y Fotografía. Más adelante, profundizó su formación cursando seminarios en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), y entrada la década del 60, dirigió un conjunto de cortometrajes, entre ellos *Entremés* (1966), *Horas extras* (1967) y *El empleo* (1969). El formato del cortometraje, en este sentido, funcionó como una apertura a la dirección cinematográfica para las mujeres, vinculado a “nuevos modos de producción que surgen en los años 60, con el movimiento del cineclubismo, el primer Nuevo Cine Argentino y la postulación de un cine de autor” (Bettendorf y Pérez Rial, 2014: 22). En los tres cortometrajes aparecen características bastante marcadas de la modernidad cinematográfica: personajes algo erráticos que sin una motivación tan clara se dedican a caminar y merodear por la ciudad de Buenos Aires, cuyas acciones no están determinadas por una causalidad y los hechos que se suceden están vinculados a lo azaroso, lo impredecible. La narración en los cortos está fuertemente

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

anclada en la subjetividad de los personajes protagónicos, un personaje masculino en *Horas extras* y uno femenino en *El empleo*, ambos extenuados por las horas que le dedican al trabajo en sus vidas. La preocupación por el trabajo y la alienación que se deriva de él es una temática recurrente tanto en los cortometrajes como en la obra de Landeck: aunque en los dos últimos mencionados las situaciones que se despliegan suceden por fuera del ámbito laboral, construyéndose escenas configuradas a partir de fantasías e imaginaciones de los personajes, el trabajo permanece como una dimensión omnipresente. Ambos cortometrajes presentan secuencias y planos subjetivos referidos a los protagonistas, como un escape de la policía del personaje de *Horas extra* mediante cámara en mano, o una escena en que la protagonista de *El empleo* es despedida de su trabajo, entre otros ejemplos. Además, la composición de los encuadres es estilizada, oscilando entre los primeros planos, que aglutinan la expresividad de los rostros, y la cámara que sigue a los personajes en su merodeo por las calles y escenarios de la ciudad.

Como señalé anteriormente, la mención de Eva Landeck en las historias del cine argentino y latinoamericano es escasa, a excepción de algunos estudios académicos. Retomando a Griselda Pollock (2013), la tarea de la crítica feminista en la historia del arte no se limita a reparar sobre la exclusión de ésta de las artistas mujeres, sino que, también, “la deconstrucción feminista de los textos de historia del arte y de sus efectos de gran relevancia política es una necesidad fundamental y preliminar al desarrollo de estrategias apropiadas que permitan analizar a las mujeres como productoras culturales” (2013: 165). La autora estudia el caso particular de Elizabeth Siddall —parte del movimiento prerrafaelista—, “un epítome de las contradicciones que existen entre la mujer como musa y objeto artístico, celebrada por los historiadores del arte, y la mujer como productora ignorada” (2013: 166). Explica que llevó a cabo una investigación exhaustiva para lograr una compilación de documentos tan amplia como fuera posible, lo que le permitió advertir que las fuentes primarias más

importantes utilizadas en el estudio académico del prerrafaelismo —memorias, diarios, cartas entre los miembros del círculo prerrafaelista— estaban embebidos de las ideologías decimonónicas de clase y género, del artista y el romance. Emulando el gesto de Pollock, recurrimos a medios de comunicación de la época de la directora para indagar acerca de qué significados se constituían alrededor de su figura. La mayoría de las notas consultadas recalcan su formación; su aparición en los medios periodísticos estuvo ligada al éxito y al estreno de su primer largometraje, *Gente en Buenos Aires* (1974), y algunas notas previas mencionan la repercusión de su cortometraje *El empleo* en el Festival Internacional de Cine de Cortometraje en la ciudad de Cannes, donde obtuvo una Medalla de Plata. Varios artículos señalan el hecho de que la directora no era una “novata” en cine y dan cuenta de su trayectoria, enumerando sus trabajos anteriores. Un artículo de *La Nación*, de agosto del 74, aclara: “Hace diez años, convencida de su inhabilidad literaria, Eva Landeck inició un solitario aprendizaje de dirección cinematográfica. Cursos dispersos en la Asociación de Cine Experimental de Buenos Aires, de perfeccionamiento en fotografía cinematográfica con Pablo Tabernero y de dirección de actores” En una nota de *La Opinión* del mismo año se puede encontrar algo parecido: “Otra producción argentina recién terminada espera ahora su fecha de estreno. Se trata de *Gente en Buenos Aires*, que en principio posee dos características destacables: es el primer largometraje de su realizadora, una mujer. Eva Fainsilberg Landeck, por otra parte, no es una novicia en cine. Ha realizado varios cortos en 16 y 35 mm”. Además del acento en sus estudios, resulta algo extraña la afirmación de que se encontraba convencida de su “inhabilidad” literaria cuando fue la propia Landeck quien escribió los guiones de sus películas, pero en otro sentido, contribuye a construir una representación de Landeck en función de sus estudios y formación académicos. Otra cuestión que suele repetirse en notas de diferentes medios es el carácter de excepcionalidad de la realizadora por ser una directora mujer. En *La Razón*, de 1977: “La equiparación del hombre con la mujer en las más diversas actividades, ya no es un hecho poco frecuente, pero aún así en nuestro

país, en materia cinematográfica sucede algo insólito: Eva Landeck es la única directora cinematográfica en actividad”. Esta afirmación resulta algo ambigua teniendo en cuenta que otras realizadoras mujeres habían dirigido películas desde hacía más de una década,¹ pero Landeck representaba, por lo menos en los medios periodísticos, la figura de la excepcionalidad.

Una *vouyeuse* y sus universos oníricos

Volviendo ahora a sus películas, en *Ese loco amor loco* (1979), su segundo largometraje, retoma temas y formas planteados en sus cortometrajes. A diferencia de su primer largo, Landeck le otorga en este caso mucho más espacio en la trama al ámbito imaginativo y fantasioso de Emilia, el personaje central. La protagonista es una mujer joven apasionada por los libros que vive en el interior del país y se muda a Buenos Aires para estudiar literatura, aunque otro motivo de este desplazamiento está fundado en averiguar el paradero de su hermana desaparecida. La causa de esta desaparición no es clara. En una de las secuencias iniciales, el padre, conversando con la tía, sostiene: “Fui y averigüé, desapareció, no está, nadie sabe dónde está”, y luego agrega: “Podés imaginarlo, a mí su vida me revuelve el estómago, mejor... Lidia se murió”.² El padre está configurado en una posición típicamente autoritaria, y deja entrever que su hija se escapó con un hombre. Emilia se traslada a la ciudad y, ocupando un lugar de observación y análisis sigue diferentes pistas de personas que han visto por última vez a su hermana, aunque luego esta incógnita no se resuelve en el desarrollo de la película.

¹ Por ejemplo, la cineasta y crítica Mabel Itzcovich, quien había dirigido el cortometraje documental *Soy de aquí* (1965), o graduadas de carreras de cine universitarias por fuera de la ciudad de Buenos Aires, como el caso de Dolly Pussi y Marilyn Contardi de la Escuela Documental de Santa Fe.

² En su primer largometraje *Gente en Buenos Aires* (1974), se narra la historia de Pablo e Inés, quienes se conocen y enamoran en el transcurso del film, atravesados por una vida cotidiana alienante producto de sus trabajos mecánicos. En este caso, el punto de vista predominante desde el cual se articula el discurso se centra en el de Pablo, y son los sueños de él los que toman lugar. Está presente, también, un personaje secundario que será secuestrado por un grupo paramilitar y del cual no se esclarecerá información.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Tanto en escenas diurnas como nocturnas, la protagonista deambula por las calles de la ciudad de Buenos Aires en búsqueda de información. Primero se dirige a una casa de revelado de fotografías, donde lleva la foto de un profesor universitario con quien cree que podría estar su hermana; luego, entrevista a diferentes personas que lxs conocían tanto a ella como a él. En este aspecto, se plantea una posesión de la mirada: Emilia, a la manera de una *flâneuse*, recorre la ciudad poniendo en práctica una mirada activa y llevando a cabo su propia investigación. Como sostiene Julia Kratje (2018), retomando a Baudelaire, “el *flâneur* simboliza la libertad de movimiento posibilitada por un ejercicio de la mirada que observa al entorno desde un resguardado anonimato” (1863: 67); sin embargo, así como el *voyeur* era una figura masculina por antonomasia, que gozaba del derecho de mirar, apreciar, contemplar, poseer desde un lugar de incógnito, no había un equivalente femenino del *flâneur*: en el recorrido de la modernidad, siguiendo sus trayectos del ocio por teatros, parques, cafés, *folies* y burdeles, las mujeres estaban posicionadas como receptoras de la mirada, objetos espontáneamente visibles (1863: 67-68).

Este es un planteo similar al del funcionamiento de la mirada que describe Mulvey, que hemos mencionado al comienzo. En el film en cuestión, se puede observar así una inversión del lugar masculino del *voyeur* o de quien posee el “derecho” a observar, situado en el personaje de Emilia, quien es, además, poseedora de la información necesaria en el acto de observar y deambular, y no así lxs otrxs. En este sentido, puede agregarse que, más allá de una dinámica de ocio, se establece en su trayecto la conjetura de ideas e hipótesis que puedan llevarla a determinar lo sucedido a su hermana —además de que durante el desarrollo de la película Emilia está constantemente escribiendo: su diario, un cuento, sus pensamientos—. La situación de observación se agudiza sobre todo en dos escenas nocturnas: en una estructura de plano-contraplano, Emilia sigue la caminata de Andrés (el profesor universitario). Ella se encuentra casi en la oscuridad, detrás de los árboles, y en el encuadre, en un plano medio, sólo se

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

observan sus ojos y una parte de su rostro. En contraplano, Andrés está caminando, en un plano general iluminado. En las dos escenas se repite esta misma situación. Sin embargo, el lugar de observación y el punto de vista de Emilia se superpone en estas escenas con la introducción de sus imaginaciones. La primera vez que esto sucede, se escucha la voz en *off* de Emilia: “Tiene miedo. Cómo me gustaría espiar sus sueños”, luego de lo cual se da lugar a la imaginación de ella del sueño de Andrés (y también aparece, en este momento, la voz en *off* de él). Del mismo modo, la segunda vez que esta situación se repite —mientras ella sigue los pasos de Andrés durante la noche en la calle— toma la escena nuevamente un sueño de Emilia. Estas escenas oníricas ³ están vinculadas por lo general a relatos literarios conocidos, y en algunos casos a situaciones de violencia o de peligro. Las imaginaciones de Emilia, en su mayoría, configuran aproximaciones y tensiones con ciertos estereotipos de género: personificada con vestuario de otras épocas, su acción está subordinada a la atracción y su interés amoroso por Andrés, ocupando lugares tipificados (y podría pensarse, en alguna medida, satirizados) en cuanto a lo masculino y lo femenino. El personaje de Emilia se encuentra, durante todo el film, constantemente en tensión con su propia motivación de actuar y sus deseos, y la determinación sobre éstos de otros personajes. En este punto, resulta de interés, a modo de antecedente, mencionar la lectura que propone Amado (2002) sobre cuatro películas argentinas a las que denomina “ficciones domésticas”, dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson y escritas en conjunto con Beatriz Guido. En estas películas, de modo inaugural, la narración es conducida por el punto de vista de la protagonista femenina, que actúa como fuente de identificación. Según Amado, la producción de un yo en el discurso presupone no sólo la inscripción de una subjetividad femenina activa, sino, además, las protagonistas

³ Cabe mencionar que en las escenas vinculadas a la imaginación y los sueños de Emilia el color de la imagen vira hacia el sepia, con mayor presencia de claroscuros, lo cual estructura la diferenciación entre las imágenes ancladas en el verosímil realista de la historia narrada y aquellas por fuera de éste.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

“afirman su subjetividad devolviéndola, sus ojos son la clave del develamiento de las acciones del presente y del desciframiento del pasado” (2002: 47).



Fotograma de *Este loco amor loco* (Eva Landeck, 1979). Emilia realiza entrevistas para averiguar información sobre su hermana.

Hacia la mitad del metraje, se despliega una serie de subtramas vinculadas al desenvolvimiento del interés mutuo de ambos personajes,⁴ mientras que la ausencia de la hermana y averiguación de su paradero quedan en un segundo plano, sin resolver. En una entrevista que la directora le otorgó a Elodie Hardouin (2014), comenta sobre la censura del guion: “Me acuerdo que Tato me dijo ‘¿cómo puede ser que esa chica y ese muchacho se vayan juntos sin casarse?’, yo le dije ‘¿ése es el problema? La película está terminada, no puedo cambiarla. Lo que puedo hacer es que en una voz en *off* él le diga ‘tenés que casarte conmigo’. [...] Tato me tenía entre ojos por *Gente...*”. En otra entrevista, también sostiene que previamente a la filmación el guion había sido censurado cuatro veces (Losada, 2016: 722). En una carta del 3 de mayo de 1977 de Landeck a

⁴ En la secuencia final de la película, Emilia se escapa de la ciudad con Andrés. Ambxs se encuentran caracterizadx con vestimenta de época del siglo anterior, como si estuvieran realizando una representación teatral. En el último plano del film, Emilia dirige su mirada hacia la cámara/lxs espectadorxs, luego de lo cual la imagen se congela.

Miguel Paulino Tato, ella escribe: “Estimado Sr. Tato: acabo de darme cuenta que en lugar de la breve sinopsis que le ofrecí, le entregué un resumen que es prácticamente una simple enumeración de acciones. Aunque tal vez un poco tarde, cumplo con mi ofrecimiento”. La censura al guion y la obligación de cambiar elementos de los diálogos o de la historia no fueron ajenas a la realización de la película. Sin embargo, en varias situaciones predomina una sensación persecutoria, por momentos de peligro, tanto en el plano de la realidad como de la fantasía. En algunos de los sueños, Emilia se encuentra en la situación de estar amenazada o en riesgo: por ejemplo, se despierta con un cuchillo al lado de la almohada, o es “atacada” por Andrés personificado como Drácula. Además, hay una sensación general de los dos personajes de estar siendo observados mientras habitan el espacio público de la ciudad. El desplazamiento del verosímil realista hacia uno centrado en la figuración de lo onírico permite introducir dentro de la misma realidad de la ficción aquello vinculado al deseo y las fantasías de la protagonista, y, a su vez, a lo indeterminado, lo amenazante, lo reprimido, o peligroso. El registro de las escenas oníricas se sitúa en lo cómico, por momentos, lo absurdo: mediado por la figuración de las imaginaciones y sueños, las situaciones anteriormente descriptas se ven matizadas en el marco de un espacio de comicidad.⁵

Mirada(s) extrañada(s): superposición y desplazamiento

Lita Stantic, después de algunos trabajos administrativos y de cursar estudios de Periodismo y Letras, comenzó en 1962 un curso de guion cinematográfico con Simón Feldman. En 1963 ingresó en la Asociación de Cine Experimental —un año después de que Landeck partió de ésta— a partir de lo cual comenzó a formar parte de un círculo de cineastas y personas vinculadas al cine. En sus

⁵ Se pueden trazar vínculos entre algunas características temático-formales de la película de Landeck con una variante del cine de ficción realizado en la última dictadura cívico-militar, definido por Ana Laura Lusnich (2011) como ficciones “hermético-metafóricas”, que sufrieron un seguimiento por parte de los mecanismos de control de la Institución Cinematográfica. Ver Lusnich y Piedras (2011: 467-486).

propias palabras: “A mediados de los sesentas, para una mujer todavía era muy difícil entrar en la industria del cine. Resultaba algo más accesible el área de producción, aunque tampoco era tan común y creo que en el sindicato fui la primera mujer admitida como jefa de producción. La publicidad era un medio de vida seguro mientras no hubiera continuidad en el largometraje” (Eseverri y Peña, 2013: 39). En consonancia con sus palabras, su carrera se despliega desde el principio en el área de producción: luego de trabajar como productora en publicidades, incursiona como jefa de producción y más adelante como productora cinematográfica.

Una de las personas que conoció en su paso por los cursos de guion de Feldman fue Pablo Szir, posteriormente su pareja y padre de su hija. Con él también co-dirigió *El bombero está triste y llora* (1965) y *Un día...* (1966); ambos formaron parte de la difusión de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), y colaboraron con la circulación del cine político-militante de la época. Pablo Szir, además, integró el grupo Realizadores de Mayo y se incorporó a Montoneros; en octubre de 1976 fue secuestrado y luego desaparecido. Parte de esta historia es contada en el primer y único largometraje de Lita Stantic, *Un muro de silencio* (1993). El germen del proyecto comenzó en el año 1986, mientras se encontraba produciendo *Miss Mary* (María Luisa Bemberg, 1986). Después de ofrecerle la dirección a Margarethe von Trotta, Stantic decidió ser ella la directora del film, luego de varios años de haber trabajado en el guion. Su intención era “hacer una película que no juzgara y tampoco exaltara al desaparecido. Se trataba de contar una experiencia humana, que pasara más por la necesidad de olvidar y a la vez la imposibilidad de hacerlo” (Eseverri y Peña, 2013: 109).

La película comienza narrando la llegada al país de Kate Benson, una cineasta inglesa que realizará una película sobre la última dictadura cívico-militar, basada en el guion de Bruno, un intelectual y profesor de izquierda que escribe el libro

en referencia a las vivencias de esa época de quien fuera una alumna suya, Silvia (cuyo nombre en la película a filmar es Ana). Por otro lado, la trama seguirá también el presente de Silvia y la confrontación con su propia experiencia de la dictadura, luego de años en que negara frente a sí misma y a su entorno esa situación como parte de su pasado. Desde el comienzo se presentan, entonces, dos dinámicas de espacio-tiempo diferentes que se suceden a lo largo de todo el largometraje: el presente de la filmación de la película y la vida de Silvia en 1990, y el pasado de la dictadura de 1976, siendo éste un espacio-tiempo ficcional (la película de Benson). Este espacio-tiempo aparece por primera vez en la forma de ensayo de una escena de la película a filmar, más específicamente una conversación que mantienen los personajes de Ana y Julio (su pareja) en su casa, sobre el peligro que corre este último. La segunda vez que se presenta el relato de metaficción, está identificado directamente con la imagen cinematográfica de la película *Un muro...*, y se alterna con la ficción de modo indiferenciado: la ficción se vuelve constantemente desplazada. Se establece así una configuración espacial y temporal en capas que construye una discursividad distanciada: el tratamiento del pasado que propone Stantic es a partir de la ficción dentro de la ficción, poniendo en crisis la univocidad que caracterizó a varios films de corte realista-naturalista de la década anterior que abordaron la temática de la última dictadura cívico-militar. Ese conjunto de films constituyó un cine mayormente catártico, que sostuvo la narrativa de la “víctima ignorante”, de la cual se ocluía su participación y pertenencia política, mientras que la figura de los “victimarios” se configuró de manera abstracta e impersonal (Cuarterolo, 2011).

En la película, el pasado dictatorial está narrado a partir de la cotidianeidad de la pareja de Ana y Julio, en 1976, dándose a entender que Julio participaba activamente en lo político y se encontraba en peligro de ser secuestrado. La conciencia social en relación con el terrorismo articulado por parte del Estado se plantea desde la secuencia inicial: en un predio grande, con un edificio

abandonado que refiere simbólicamente a un ex centro clandestino de detención, Kate le pregunta a Bruno si la gente sabía lo que estaba pasando allí, quien le contesta: “Y si no lo sabían, lo sospechaban”, respuesta que en la escena final de la película es reafirmada por el personaje de Silvia afirmando frente a su hija: “Todos sabían”. En ese sentido, el planteo de Stantic está inserto en el contexto de impunidad posterior a la sanción de los indultos a los militares y en disputa con la “cuestión” de lxs desaparecidxs, aún sin saldar en cuanto a una narrativa socio-histórica. Marina Franco (2017), en su abordaje del período denominado como “transición democrática” en Argentina, en referencia a los últimos años de la dictadura y los primeros del nuevo gobierno democrático, sostiene que — además de haber sido un período escasamente explorado— se lo trabajó historiográficamente desde una mirada lineal, ubicando a la democracia como punto de llegada. Ésta fue entendida “en términos procedimentales e institucionales”, soslayando “la persistencia de conductas, imaginarios y culturas políticas previas que no se modificaban por la mera fijación de reglas” (2017: 127). La atención sobre el período se concentró en el tema de los derechos humanos y en la concepción de un poder militar débil y en retirada. Si bien estas situaciones existieron, la autora considera que formaron parte de un clima antidictatorial más amplio, marcado por el fracaso del plan económico, una renovada movilización sindical y una presión internacional cada vez mayor. Este contexto potenció y multiplicó la acción de los organismos de derechos humanos, pero éstos no tenían una centralidad autónoma de otras problemáticas y “no había llegado el momento de la condena amplia de los crímenes militares ni se había extendido la voluntad generalizada de investigar y juzgar” (2017: 132). Se puede pensar, entonces, en una continuidad del estado de situación ambivalente descrito por la autora durante la transición democrática sobre la temática de los derechos humanos y un consenso social acerca del terrorismo de Estado, en el contexto de principios de los años 90 en el que se realizó la película —tanto desde la narrativa del Estado (la sanción de los indultos por parte del gobierno menemista), como desde el comportamiento de la sociedad—. El centro del

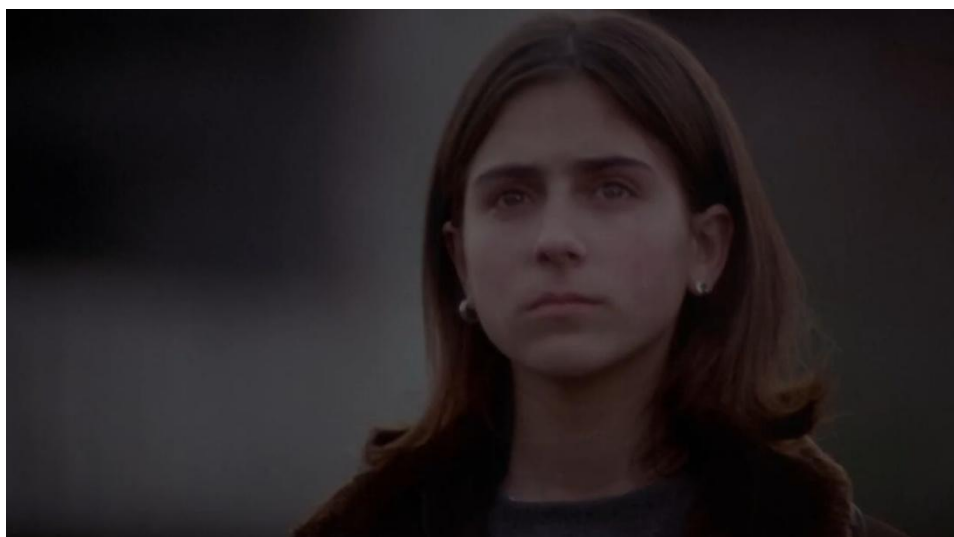
relato de la película no se sitúa en la historia de Julio —el personaje desaparecido— sino en el de Ana/Silvia, un punto de vista marginal en el marco de la narrativa del período, que en este caso ocupa uno de los núcleos preponderantes de la historia. En la película se reafirma reiteradas veces, en diferentes diálogos, la idea de que “la gente no quería hablar de ese tema”. El personaje de Silvia aglutina este concepto: desde el comienzo, se niega a recordar, no le dice a nadie, ni siquiera a su hija, lo que ha sucedido en el pasado, y rechaza la invitación de Kate para conversar sobre la película. La obligación de enfrentar la desaparición de Juan/Julio sucede cuando Silvia se entera de la película, y repentinamente comienza a tener la sensación de verlo en la calle. La primera vez que esto sucede, Silvia está manejando, visiblemente perturbada, y le parece verlo, manejando un auto blanco, con una mujer. Silvia sigue a este auto: a partir de la estructura de un primer plano de la mirada y de su rostro y un contraplano del auto donde podría encontrarse Juan/Julio, se escenifica este seguimiento. En un plano general, las dos personas se bajan del auto e ingresan en un edificio de estilo *monoblock* —en ningún momento se dejan ver sus rostros ni se realiza un acercamiento a ellxs—. Más adelante en otra escena, este edificio reaparece y se nos muestra a Silvia, dentro de su auto, observándolo. En otro momento, ella entra directamente en el pasillo del edificio y toca el timbre del departamento donde cree que encontrará a quien vio de lejos: atiende una mujer, Silvia pregunta por su esposo, quien no se encuentra allí, luego de lo que agradece y se va. El personaje del desaparecido, Julio, aparece así de modo fantasmático en el presente bajo la mirada de Silvia mientras se desplaza por la ciudad.

La mirada de Silvia es perturbada, extrañada, así como también lo es la de Kate —ajena al espacio en su condición de extranjera—, quien no comprende el comportamiento de la sociedad sobre la dictadura, y del mismo modo lo es la de María Elisa (la hija de Silvia), quien tampoco conoce la verdadera historia en torno a su padre. Siguiendo el centro de atención sobre la construcción

I M A G O F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

cinematográfica de la mirada, se produce en la película un desplazamiento de la mirada de estos tres personajes femeninos. Mientras que Kate y María Elisa parten de una situación de desconocimiento para luego comprender el propio presente, en el caso de Silvia, se ve en la necesidad de salir de su enajenamiento para reconocer un pasado que rechazaba o negaba. Las tres miradas, a partir de una situación de extrañeza, dialogan entre sí y sus intercambios implican una modificación de las identidades de los personajes. En la escena final de la película, madre e hija se encuentran en aquel lugar que todo indica había funcionado como un centro clandestino de detención. La cámara las toma a ambas en un plano general de espaldas, y de a poco se acerca en un travelling hacia adelante. En ese momento, Silvia se coloca de perfil, mirando a su hija, y luego de su respuesta (“todos sabían”), la cámara toma en primer plano el rostro de María Elisa, la imagen se congela y se da final a la película. La mirada de la cámara, en este caso, activa el desplazamiento de miradas de ambos personajes, así como la circulación de saberes.



Fotograma de *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993). Plano final de la película.

En este sentido, la mirada de Kate funciona como una sustitución de la mirada de la cámara y de Stantic misma, construyendo un punto de vista múltiple y

superpuesto sobre la sociedad argentina en la postdictadura. En una escena en la que se encuentra conversando con el productor de la película, éste se refiere a Silvia, afirmando: “A lo mejor empezó a ser feliz cuando pudo olvidar”, a lo que Kate le responde: “Tú no entiendes nada, nada [...] que las víctimas quieran olvidar... ¿qué sentido tendría mi película?”. La injerencia del personaje de Kate modifica radicalmente la percepción del mundo de Silvia, y en consecuencia, también la de su hija.

Consideraciones finales

Partiendo del desarrollo de las ideas anteriores y retomando los planteos de la introducción, se pueden pensar en conjunto ambas películas y algunas cuestiones de las trayectorias de las cineastas para motorizar futuras preguntas. En primer término, la concepción de la modernización de la sociedad en la Argentina de los sesenta desde un análisis que tenga en cuenta sus tensiones y negociaciones, nos permite problematizar la trayectoria de estas realizadoras, en un momento en que se habilitaba cada vez más el espacio para las mujeres en diversos rubros del ámbito del cine. Ambas directoras compartieron el tránsito por diferentes instituciones y formaciones universitarias, así como por la Asociación de Cine Experimental. Si bien Stantic desarrolló una carrera vastísima en producción cinematográfica, *Un muro...* fue su única película como directora; a la vez que Landeck dirigió solamente tres largometrajes en la década del 70 y luego abandonó la realización de películas. La construcción de su figura como “excepción” por parte de la narración periodística de la época, soslayó la presencia de otras directoras de cine que se encontraban en actividad, y, en otro sentido, no se condijo posteriormente con las cronologías establecidas en la historia del cine argentino.

Por otro lado, en los dos films la mirada cinematográfica está construida a partir de la configuración de los personajes femeninos, que recorren el espacio de la ciudad a través de diferentes modulaciones: a modo de *voyeuse* / *flâneuse*, es

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

posible afirmar que la mirada se sitúa entre la extrañeza y la afirmación: mientras que denota, por un lado, incomprensión, confusión, evasión del espacio “real” configurado hacia ámbitos de la interioridad, también demarca un autoconocimiento de los personajes, y una agencia en la medida en la que esa mirada despliega y motoriza la acción. En esta línea, el discurrir y habitar el espacio implica una circulación de conocimiento y de información: en el caso de Silvia en *Un muro...*, sobre su propio pasado, así como en el personaje de Kate —que además constituye una mirada extrañada desde la extranjería—, sobre la actitud de la sociedad argentina en relación con el terrorismo de Estado y lxs desaparecidxs. En el caso de Emilia en *Ese loco amor...*, sobre el paradero y la vida de su hermana en un comienzo, y más adelante sobre sus propios deseos, que le permiten encontrar, a lo largo de la película, un lugar como narradora. Esto se complementa con la espacialidad onírica y fantasiosa de la protagonista, con situaciones estereotípicas y cómicas. En los dos relatos, los personajes femeninos habitan y transitan el espacio configurado en función de su mirada, que a su vez da forma a otros espacios vinculados a su interioridad.

En relación con esto último, se presenta en las dos películas un desplazamiento del verosímil realista de la ficción, tanto hacia otra ficción como hacia el ámbito de la imaginación. La evasión constante, en la película de Landeck, de una realidad que se presenta en cierta medida amenazante y peligrosa hacia un mundo imaginativo, y que se repite a lo largo de todo el film, puede vincularse a dos cuestiones: a una forma distanciada —en el mismo sentido que en *Un muro...*—, de configurar la realidad dictatorial, y también a una idea de dispersión como método de construcción narrativa. Sobre lo disperso, la autora Rosario Bléfari, en su *Diario de la dispersión*, plantea a la dinámica dispersiva como parte de su forma de crear, la necesidad de atender a varias cosas a la vez, sin que esto suponga una acción de principio a fin: “Ya sé que nada queda abandonado, que nada es en vano, que hay transformaciones y las ideas vuelven, porque en realidad nunca se fueron, vienen antes de nosotros mismos, incluso” (2024: 55).

Acaso lo dispersivo, para estas autoras, sea una forma personal de articular miradas, espacios, tiempos.

Bibliografía

Amado, Ana (2002). "La casa en desorden: cuatro ficciones domésticas" en María del Carmen Vieites (compiladora) *Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.

Baudelaire, Charles (2013 [1863]). "El pintor de la vida moderna" en Alan Pauls (editor). *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce.

Bettendorf, Paula y Pérez Rial, Agustina (editoras) (2014). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Bléfari, Rosario (2024). *Diario de la dispersión*. Buenos Aires: Mansalva.

Cuarterolo, Andrea (2011). "La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería.

De Lauretis, Teresa (1993). "Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista" en *Feminaria*, volumen IV, número 10.

----- (1996). "La tecnología del género", en *Mora*, N°2, Universidad de Buenos Aires.

Eseverri. Máximo y Peña, Fernando (2013). *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Buenos Aires: Eudeba.

Franco, Marina (2017). "La 'transición' argentina como objeto historiográfico y como problema histórico" en *Ayer*, volumen 107, número 3, 125-152.

Hardouin, Élodie (2014). "Eva, la atrevida. Entrevista con Eva Landeck por Élodie Hardouin", en *Cinémas d'Amérique Latine*, número 22.

Kratje, Julia (2018). *Al margen del tiempo: figuraciones del ocio de mujeres en el cine argentino contemporáneo*. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Repositorio Digital Institucional.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Lusnich, Ana Laura (2011). "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros* (1969-2009). Buenos Aires: Editorial Nueva Librería.

Losada, Matt (2016). "Before Bemberg: Eva Landeck, Gente en Buenos Aires, and the Gendered Division of Labor in Argentine Cinema" en *Revista de Estudios Hispánicos*, número 50, 711-728.

Manzano, Valeria (2010). "Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta" en *Desarrollo Económico*, volumen 50, número 199, 363-390.

Mulvey, Laura (1988). "Placer visual y cine narrativo" en *Volumen 1 de Documentos de trabajo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

*Violeta Sabater es Licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y se encuentra realizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma universidad. Es integrante en calidad de Becaria del área de Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) y socia de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la misma Asociación. Se desempeña como docente en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). E-mail: violeta.sabater16@gmail.com