

La crítica cultural latinoamericana y el cine

Mariano Veliz | Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | marianoveliz@gmail.com

› RESUMEN

El artículo se propone rastrear la producción crítica en torno al cine escrita por dos de las más relevantes críticas culturales latinoamericanas: Nelly Richard y Beatriz Sarlo. En esta búsqueda, se reflexiona en torno a la heterogeneidad disciplinar de la crítica cultural y su ejercicio de una crítica situada, operante sobre el campo cultural latinoamericano contemporáneo. El estudio de los textos críticos de ambas intelectuales conduce tanto al señalamiento de determinadas semejanzas (en la puesta en juego de enfoques multidisciplinares, en el repudio a cualquier intento de búsqueda esencialista de la definición del cine) como de las múltiples discrepancias existentes (desde la frecuencia de esta dedicación al cine hasta los encuadres teóricos desde los que este es pensado). En relación con la producción de Sarlo, el artículo se detiene en algunos textos particularmente significativos que se extienden desde los artículos sobre Leonardo Favio publicados en la revista *Los Libros* hasta los más recientes publicados en *Revista de cine*. En relación con la producción de Richard, se abordan los modos en los que sus reflexiones sobre la memoria, las micropolíticas y la transición democrática en Chile se tensionan con sus acercamientos a ciertos cineastas chilenos, como Patricio Guzmán, y ciertas películas chilenas, como *No* (Pablo Larraín, 2012).

Palabras clave: Nelly Richard, Beatriz Sarlo, crítica cultural, cine, América Latina

Latin American Cultural Criticism and Cinema

› ABSTRACT

The article traces the critical production around cinema written by two of the most relevant Latin American cultural critics: Nelly Richard and Beatriz Sarlo. In this search, we reflect on the disciplinary heterogeneity of cultural criticism and its exercise of situated criticism, operating on the contemporary Latin American cultural field. The study of the critical texts of both intellectuals leads both to the pointing out of certain similarities (in the putting into play of multidisciplinary approaches, in the rejection of any attempt of an essentialist search for the definition of cinema) as well as of the multiple discrepancies (from the frequency of this dedication to cinema to the theoretical frameworks from which it is thought). In relation to Sarlo's production, the article dwells on some particularly significant texts that range from the articles about Leonardo Favio published in the magazine *Los Libros* to the most recent ones published in *Revista de cine*. In relation to Richard's production, the ways in which

her reflections on memory, micropolitics and the democratic transition in Chile are linked with her approaches to certain Chilean filmmakers, such as Patricio Guzmán, and certain Chilean films, such as *No* (Pablo Larrain, 2012).

Keywords: Nelly Richard, Beatriz Sarlo, cultural criticism, cinema, Latin American

› La crítica cultural latinoamericana y el cine

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

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

La fundación de *Punto de vista* por parte de Sarlo en 1978, durante la última dictadura cívico-militar, y la de *Revista de crítica cultural* por parte de Richard en 1990, en consonancia con el fin de la dictadura pinochetista, evidencian la imposibilidad de separar las operaciones críticas de su contexto de

intervención. En el caso de Richard, se propuso allí abrir un canal en el que fuera posible “rastrear las huellas de lo vagabundo y lo inconexo que habían sido ignoradas por los saberes científico-sociales, para tejer a partir de ellas construcciones metafóricas y alegóricas de lo no-conciliado cuyas partículas desintegradas de memoria traumática entraban en sordo conflicto con la discursividad integradora del consenso y del mercado que reguló la transición” (2013: 21). La proposición de la crítica cultural suponía un llamado de atención sobre las zonas más convulsas y secretas, las más tormentosas, de la postdictadura en Chile. Estas habían sido dejadas de lado por “ambos aparatos de saber (el aparato académico-metropolitano de los “estudios culturales latinoamericanos” en Estados Unidos; el aparato disciplinario-profesional de las ciencias sociales y políticas locales)” (Richard, 2013: 17). El abandono al que los dos enfoques habían arrojado a lo simbólico-cultural y a lo crítico-estético es reparado a través de la emergencia de una crítica cultural dedicada a favorecer los estudios de esos territorios, en ocasiones periféricos, en los que pueden leerse los dilemas epocales más acuciantes.

En este sentido, conviene pensar la distancia existente entre esta concepción de la crítica cultural y la hegemonía ganada por los estudios culturales, en especial en la academia norteamericana de los años ochenta y su posterior llegada a América Latina a partir de la década del noventa. En el caso de Sarlo, su contacto fluido con los estudios culturales de origen británico está en la base, en gran medida, de sus giros teóricos de los años ochenta. Su lectura profunda de Richard Hoggart o Raymond Williams se percibe en las derivas de los artefactos culturales que comenzaron a indagarse en sus ensayos a partir de allí y en los nuevos enlaces establecidos entre la cultura y la política. Sin embargo, Sarlo (2008) vislumbra algunos dilemas surgidos por la imposición del modelo norteamericano de los estudios culturales y los concibe, en la clausura del siglo XX, en relación directa con la importancia ganada por los movimientos sociales. En América Latina esto se da en el marco de las transiciones democráticas y el naufragio de las totalizaciones modernas. A su vez, su expansión no puede desligarse de su mayor accesibilidad, favorecida por el estudio de las producciones estéticas surgidas de la industria cultural y los medios masivos, en comparación con disciplinas tradicionales como la crítica literaria. Esta penetrabilidad redundaba en la ocupación de mayores espacios públicos y en un crecimiento de sus receptores. Sin embargo, los estudios culturales no resuelven el problema de los valores estéticos que la crítica (literaria, artística) sí aborda. En la perspectiva defendida por Sarlo, la cuestión estética no es relevante en los estudios culturales porque se trata de una disciplina que hereda el relativismo de la sociología de la cultura y de los estudios de la cultura popular. A pesar de esto, puntualiza, el valor estético no debería ser ignorado si se quiere recuperar la potencia de la densidad formal y semántica de los artefactos culturales.

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

las luchas entre los diferentes sistemas de valoración sociales a través de los cuales las hegemonías culturales van modelando los significados y las representaciones de la literatura y de lo literario.

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

Dos dimensiones relevantes derivan de estas discusiones acerca del valor estético, los contornos móviles y las polémicas disciplinarias. Por un lado, la certeza de que las aperturas de la crítica literaria y la crítica de arte hacia las perspectivas de la crítica cultural propiciaron una ampliación del universo de discursos y prácticas que ellas consideran. En estas aperturas se produce una pérdida de especificidad y, al mismo tiempo, una obtención de nuevos territorios para explorar. Se configura así la posibilidad de pergeñar novedosas estrategias para favorecer la contribución mutua. A su vez, debe tenerse en cuenta que tanto Sarlo como Richard priorizan determinados campos disciplinares y complejizan sus propias heterogeneidades. En la escritura de Beatriz Sarlo se privilegia la crítica literaria, disciplina no solo en la que se formó, sino en la que detenta una producción notable que oscila entre el estudio de la literatura sentimental en la Argentina de comienzos del siglo XX (*El imperio de los sentimientos*, 1985), el análisis de las tensiones en el campo intelectual argentino de las décadas de 1920 y 1930 (*Una modernidad periférica*, 1988) y una indagación de la literatura de Jorge Luis Borges (*Borges, un escritor en las orillas*, 1993). Sin embargo, su escritura siempre fue permeable a otros campos y discusiones. En 1992, la publicación de *La imaginación técnica* supone no sólo una revisión de la modernidad en la cultura argentina, sino la posibilidad de leer esos giros modernos en los funcionamientos de los medios masivos de comunicación. Sus lecturas de las primeras décadas del siglo XX a través de las derivas técnicas de la radio y el cine resultan, en este sentido, particularmente significativas. En los años posteriores, algunos de sus libros, como *Escenas de la vida posmoderna* (1994), *La máquina cultural* (1998) o *Tiempo pasado* (2005), dan cuenta de la amplitud de sus intereses y de la variabilidad de los soportes sobre los que deposita su potencia crítica.

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

un trabajo de duelo que elabora la pérdida de un cierto vínculo tenido por natural entre arte y pueblo” (2020: 24). Sin embargo, también en su caso la crítica de arte se abre a la literatura y los estudios de memoria, la teoría postcolonial y la teoría, la crítica y el activismo feministas. Estos intercambios y confrontaciones se manifiestan en libros como *Fracturas de la memoria* (2007), *Crítica de la memoria* (2010) y *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa* (2017).

Por otro lado, la crítica cultural, situada y múltiple, abierta y proliferante, se piensa en Sarlo y Richard desde América Latina. En esta dirección, resulta imprescindible dirimir cómo se inscribe nuestra región en estos debates. Sarlo explora al respecto el funcionamiento de una división internacional del trabajo artístico e intelectual. Esto supone que en el campo del arte y la literatura se asume que “los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte” (2008: 78). Si en el terreno de la producción artística y literaria se pone de manifiesto esta división del trabajo, un fenómeno semejante ocurre en el caso de la crítica y la teoría. La producción intelectual latinoamericana parece tener que elegir entre plegarse a las distribuciones académicas de los Estados Unidos y Europa y ser, por lo tanto, conducida a los dominios de los Spanish Studies o los Latin American Studies; o funcionar como lectora y reproductora de las teorías surgidas en los campos que regulan las modas y las hegemonías intelectuales. Frente a estas (falsas) disyuntivas, la crítica cultural latinoamericana apuesta por recuperar una reflexión situada, atenta a sus coordenadas espacio-temporales y a sus inscripciones históricas y socio-políticas. Su defensa de aquellos artefactos culturales a los que se les atribuye una potencia cuestionadora del poder del mercado cultural globalizado supone la aparición de una fuerza semántica que desarticula la imposición de lo políticamente correcto como deriva cultural de la mundialización capitalista. A su vez, la crítica cultural aboga por la crisis de las delimitaciones metodológicas, por la eclosión de las fronteras entre las disciplinas artísticas y por la porosidad entre las prácticas y las teorías. Finalmente, postula políticas intelectuales que apunten ejercicios topográficos que descentren las estéticas globalizadas y colaboren con la emergencia de imbricaciones político-estéticas que repudien las formas domesticadas por el mercado. En esta dirección, Beatriz Sarlo y Nelly Richard exploran, de modos muy diversos y en grados muy variables, las aperturas operadas por la crítica cultural en América Latina. En estas aperturas, el cine detenta un lugar a la vez periférico y significativo.

› Beatriz Sarlo

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

que circulan en revistas y adoptan mayoritariamente el formato de la crítica analítica y aquellos que se inscriben en sus libros y forman parte de argumentaciones de mayor densidad conceptual.

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

Frente a estos modelos, Sarlo erige a Leonardo Favio como el cineasta que sí logró establecer una comunicación cercana con las masas. En el ejercicio de lectura gramsciana de *Juan Moreira* (1973), Sarlo precisa las coincidencias entre esta película y lo que identifica como ideología populista: “la contradicción atravesaba la obra de Favio por zonas donde también atraviesa a la ideología populista: exaltación del marginado y solución paternalista de sus conflictos” (1975a: 12). Por eso sugiere que en el futuro la cuestión a resolver será explorar de qué modo este cine, haciéndose cargo de las contradicciones “que van desde lo económico a lo político –de la producción material a la ideología– pueda llegar a expresar, ante grandes masas que son su público, contenidos realmente democráticos y antiimperialistas” (1975a: 14). El señalamiento de estas contradicciones cinematográficas y políticas no puede desprenderse de la posición de Sarlo, y del Partido Comunista Revolucionario en el que militaba, en el mapa político de la época. Su defensa parcial de la presidencia de María Estela Martínez de Perón, ante el clima de incertidumbre política que se vivía en Argentina el año previo al golpe de Estado de 1976, ocasionó la célebre salida de la dirección de la revista de Ricardo Piglia. Esto ocurrió en el número de marzo-abril de 1975 que media, precisamente, entre los dos artículos dedicados por Sarlo a Leonardo Favio. Los editoriales que ambos publicaron en el último número del que participó Piglia dan cuenta de la variabilidad de perspectivas acerca de la política nacional de la época: la defensa (parcial) o la crítica (radical) al gobierno de María Estela Martínez de Perón.

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

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

Luego del allanamiento y clausura de *Los Libros* tras el golpe de Estado de 1976, la fundación de *Punto de vista* en 1978 da cuenta de los notorios cambios operados en el campo intelectual argentino en ese contexto histórico y político. La revista constituyó un espacio relevante en el que se revisó la función de la crítica, se incorporaron nuevas voces y teorías, se exploró la problemática de la memoria y se reposicionó el lugar de los intelectuales de izquierda. *Punto de vista*, concebida como un espacio de difusión de una cultura de resistencia, conformó un vehículo clave para la modernización de la crítica cultural a través de la circulación de autores como Raymond Williams, Richard Hoggart y Pierre Bourdieu. El contacto con estos intelectuales, en especial con los dos primeros, supuso la primera recepción significativa de los estudios culturales en Argentina. En ese trabajo de lectura y traducción se jugó no sólo una renovación del campo intelectual, sino también una ampliación de los contornos de la crítica literaria. En esa apertura comenzaron los progresivos desplazamientos a otros territorios (fenómenos socio-culturales, productos de los medios masivos). Así, en los múltiples cruces entre la crítica literaria y las ciencias sociales Sarlo delinea su propia forma de crítica cultural en la que la apropiación de una lectura socio-ideológica ya no se desprende del valor estético.

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

En “La historia contra el olvido” publicado en diciembre de 1989 Sarlo aborda *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) en una profunda reflexión sobre la memoria. Más allá del análisis del documental, en el que identifica la interrogación propuesta por la cámara de los restos materiales de los campos de concentración para proporcionar un sentido a la experiencia concentracionaria (1990: 11), Sarlo propone una crítica situada en la que el trabajo sobre Shoah dialoga fuertemente con el contexto político argentino a través de la introducción de una referencia concreta a las políticas judiciales y de memoria del gobierno menemista. El 7 de octubre de 1989 el Presidente Carlos Menem había decretado los indultos que habían dejado en libertad a los jefes militares procesados que no habían sido beneficiados previamente por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, a los participantes de las rebeliones militares carapintadas de Semana Santa y Monte Caseros en 1987 y de Villa Martelli en 1988, a los exmiembros de la Junta de Comandantes Leopoldo Galtieri, Jorge Isaac Anaya y Basilio Lami Dozo, condenados por los delitos cometidos en la conducción de la Guerra de las Malvinas y a algunos dirigentes de los grupos guerrilleros que se encontraban todavía detenidos. De esta manera, se evidencia la intención de Sarlo de pensar una crítica cultural atenta a la actualidad y orientada a desarrollar sus propios modos de intervención sobre la arena política. En su abordaje, sin embargo, no se trata tanto de posicionar a la película de Lanzmann como una excusa para reflexionar acerca de las políticas de memoria menemista, sino de explorar las tensiones entre los modos en los que Lanzmann piensa el ejercicio crítico de la memoria y las maneras en las que en ese presente argentino se organizaba un intento de devastación memorístico sin precedentes. Así, Sarlo es capaz de esgrimir un cruce entre los recursos cinematográficos que ordenan *Shoah* y las perspectivas éticas, judiciales y políticas que inauguraban los años noventa en la Argentina.

La participación de Sarlo en *Revista de cine*, ocurrida en el marco ya afianzado de su acercamiento a la socialdemocracia (este giro se produce desde la segunda mitad de los años ochenta y se acentúa en su acercamiento al gobierno de la Alianza (1999-2001), marca un desplazamiento significativo. A partir de allí, el alejamiento de las posiciones revolucionarias de las décadas previas se acompaña de un acercamiento progresivo a sectores más cercanos a las posturas centristas), supone dos giros significativos para pensar su apropiación de la crítica cultural. Por un lado, la sistematización de un modelo de lectura influenciado por el contacto con la antropología de Clifford Geertz. Sarlo precisa en una entrevista la importancia de apreciar el valor de “tomar siempre algo chico, pequeño, de poca extensión, para hacer lecturas verticales” (Kratje, 2020). Esta incidencia de la antropología de Geertz confluye con la relevancia asignada a lo fragmentario en las teorías de Roland Barthes y al detalle en los ensayos de Walter Benjamin. En diálogo con estas perspectivas, Sarlo apuesta a encontrar lo significativo en lo que puede parecer menor. En este sentido, en “El vacío” aborda ciertas películas de Hong Sang-soo a través de la disyuntiva estética contenida en la pregunta ¿saturar o vaciar? (2018). En un artículo que reconoce que su planteo es aproximativo y huye de las afirmaciones taxativas, Sarlo propone una lectura vertical de la “pobreza escenográfica” del cine de Hong para dilucidar las causas por las que la mirada occidental siente que algo falta en esos cuadros.

Por otro lado, se opera una reivindicación de lo singular, una redención de la heterogeneidad que no apela solo a la variabilidad de los objetos culturales que analiza, sino al funcionamiento de su propia praxis crítica. Así, en “Francofonía: la compleja alma rusa” se permite un texto más cercano a la crítica de una revista especializada. Si bien aquí se aventura al análisis de ciertos recursos formales, la impugnación final de la película de Sokurov depende de su supresión de la cuestión judía en su abordaje de

las políticas culturales del nazismo. Así, la lectura ideológica de Sarlo destaca que “no es posible pedir que un film diga todo sobre las cosas, pero en este caso, entre el desprecio alemán por los rusos y un Mal ejercido fuera de toda medida, es imposible abolir a los judíos” (2016: 119). De este modo, aparece una potente condena moral a un cineasta que materializa notables riesgos formales y considerables experimentaciones en su reflexión sobre el vínculo entre el cine y la historia.

En “La cabeza de Bazin” Sarlo asume la dificultad de explorar la relevancia que detenta la participación de André Bazin en la revista *Esprit* en la conformación de su teoría del cine. Sin embargo, Sarlo decide diseñar un camino oblicuo para llegar a esa reflexión: partir de la interrogación del proyecto baziniano de filmar las iglesias de Saintonge. La austeridad arquitectónica del románico de Saintonge es elegida por Bazin como encarnación del mundo campesino. Sarlo sugiere irónicamente que en la actualidad se lo llamaría “populismo estético” (2017: 92). En este sentido, le interesa pensar la comunidad de ideas de este proyecto inconcluso y las nociones filosóficas que circulaban en *Esprit*, en especial aquéllas debidas a Emmanuel Mounier. A raíz de la proposición de esta conformidad entre la teoría del cine de Bazin, su proyecto de filmar las iglesias románicas y el sistema conceptual del personalismo cristiano de Mounier, Sarlo no sólo identifica un núcleo significativo y poco explorado en la producción crítica baziniana, sino que prioriza una lectura oblicua de la entrada de la ideología en el pensamiento de este crítico. Precisa al respecto que “no sostengo que las ideologías siempre se imponen a un obra, sino que quien filma no puede cortarse la mitad del cerebro en el preciso momento en que comienza una película” (2017: 91). Así, más allá de la diversidad de artefactos estéticos sobre los que detiene su mirada crítica y de la variabilidad de encuadres, la dimensión ideológica se impone finalmente en la asignación final de sentido y valoración.

El artículo sobre Bazin resulta, en este sentido, doblemente relevante. Por un lado, porque las intervenciones de Sarlo en *Revista de cine* implican su primera participación recurrente en una publicación dedicada específicamente al cine y ya no una infiltración de este en territorios lindantes. Por otro, y principalmente, porque permite confirmar el manejo fluido que Sarlo detenta de la crítica cinematográfica. En este sentido, en sus artículos más recientes se evidencia no solo su manejo riguroso de las categorías y los debates más relevantes del campo de la crítica cinematográfica, tanto nacional como global, sino la aceptación de formar parte de ese vasto combate de la crítica cinematográfica para legitimarse en el marco ampliado de la producción intelectual. Sin embargo, Sarlo propone una imbricación de los saberes heterogéneos y los discursos discordantes que evita su mera pertenencia a un campo disciplinar fijo y clausurado.

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

de este fenómeno se encuentra la instauración del tono subjetivo de la posmodernidad que condujo a la legitimación de las “banalidades personales” por “los nuevos derechos asignados a la subjetividad” (2007: 134).

Dentro de esta intervención crítica acerca del testimonio, el análisis de *Los rubios* se incluye en un capítulo dedicado a pensar la “postmemoria”. Sarlo recupera esta noción propuesta por Marianne Hirsch en *Family Frames* (1997) para conceptualizar “la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos” (2007: 126). Se trata de un trabajo de reconstrucción llevado a cabo por un sujeto implicado en su dimensión psicológica más personal. Dado que la postmemoria refiere en general al modo en el que los hijos procesan la historia de sus padres allí donde hubo fracturas importantes, Sarlo vincula esta forma de memoria con la posición de los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina. Esta memoria, construida a través del canon de la memoria escolar, institucional, política y familiar, estaría actuando en el documental de Carri, cuyos padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, fueron desaparecidos durante la dictadura. Sin embargo, en el ejercicio de postmemoria de *Los rubios*, según Sarlo, no se asistiría tanto a la reconstrucción de las historias de los padres de Carri sino a una reconstrucción de la cineasta en ausencia de ellos (2007: 147).

Esta dimensión performativa no solo pliega el documental al giro subjetivo, sino que abre una reflexión sobre la relevancia de la pertenencia generacional. En este sentido, la brecha existente entre la generación de Sarlo y la de Albertina Carri posiblemente sea uno de los factores que determine la dificultad de la ensayista para analizar ciertas dimensiones del documental. Sarlo recupera una intervención de Martín Kohan en la que sostiene que la película posterga la dimensión específicamente política de la historia para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, lo cotidiano, lo más personal de la historia de Roberto Carri y Ana María Caruso. Esta elección, central en el programa estético-político de Carri, resulta rápidamente desestimada. Sarlo precisa al respecto que Albertina Carri no rastrea las razones de sus padres, sino que “busca a sus padres en la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable, y por eso no puede concentrarse en los motivos que los llevaron a la militancia política y a la muerte” (2007: 148-9). En lugar de aceptar lo que el documental propone, Sarlo le exige lo que considera necesario en un abordaje del terrorismo de Estado. Esta confusión resulta significativa porque en su argumentación acerca del testimonio Sarlo recurre a las teorías de Jacques Le Goff y Margaret Mead para pensar el carácter intransferible de la experiencia entre generaciones. En esta dirección, su propia praxis crítica materializa esta dificultad. En concordancia con esta, Sarlo señala que los padres desaparecidos están enmudecidos en la película “ya que las razones de esos dos militantes, si no se las busca en la política de una época, serán definitivamente mudas” (2007: 149). A pesar de esto, la presunta mudez de los padres resuena en la propia sordera de Sarlo para oír lo que se estaba jugando en el desplazamiento operado en el documental y la urgencia por encontrar nuevos modos de aproximación al pasado reciente.

› Nelly Richard

La crítica cultural, tal como la concibe y ejerce Nelly Richard, promueve “un desajuste del orden de las representaciones dominantes a través del privilegio asignado a la dimensión viva y cambiante de una práctica” (Valderrama, 2020: 48). No se plantea en términos abstractos ni genéricos, sino que se piensa como una operación situada en la que se ponen en contacto y colisión sentidos explícitos y

prácticas insurgentes en un contexto temporalmente determinado (Castillo, 2020: 9). Asentada en el espacio definido por los cruces entre la cultura, la política y el arte, la crítica cultural se articula también mediante su atención a los intercambios entre la circulación de las imágenes y las mercancías. En la práctica escrituraria de Richard se abre un sistema de variaciones en el que el análisis de diferentes artefactos culturales le permite bucear sobre los giros y los deslizamientos que se operan en las batallas por el poder y la asignación de sentido. Sergio Villalobos Ruminott precisa que “lo que caracteriza a las intervenciones de Richard tiene que ver con un sostenido entrevero (*engagement*), con las micro-políticas en juego en cada ocasión crítica” (2020: 23). Por eso, si bien su escritura prioriza ciertos campos (los conflictos historiográficos, políticos, culturales y estéticos de la transición chilena, la formación de la institución arte, los feminismos, las disidencias sexuales, la crítica de la memoria y las retóricas de la justicia), supone siempre un desmontaje de las operaciones del poder y su geometría de fuerzas.

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

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

El cine ocupa un espacio reducido en el marco de los artefactos culturales abordados por Richard. A diferencia de las preocupaciones de Sarlo, que se desplazan de la crítica baziniana a las películas de Alexander Sokurov y de las discusiones en torno a la relación entre política y neovanguardia a *Los rubios* de Albertina Carri, las intervenciones de Richard se apegan al cine chileno y, en especial, aquel

que problematiza las relaciones entre historia y memoria, imagen y subjetividad, política y cultura. Conviene precisar que no se trata tanto de escritos sobre cine, sino de gestos críticos que encuentran en determinadas películas núcleos para seguir reflexionando acerca de los dilemas del extenso proceso de la transición democrática chilena. En estos artículos Richard privilegia los acercamientos comparatistas. En “Ir y venir” propone un diálogo entre *Chile, la memoria obstinada* de Patricio Guzmán (1997) y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo (2007). En “El contratiempo crítico de la memoria” elabora una comparación entre dos modos de configuración del vínculo entre imagen y memoria: *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (1975-1979) y el libro *Imágenes de 1973. Archivo histórico El Mercurio* (2003). En “Dos puestas en escena del recuerdo de la campaña del Sí y del No” arriesga una comparación entre dos formas de relacionar las imágenes del pasado y los desplazamientos de sus huellas: la película *No* de Pablo Larraín (2012) y la campaña presidencial que enfrentó a Michelle Bachelet y Evelyn Matthei en 2013.

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

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

A su vez, y a diferencia de lo que ocurre en la crítica cultural de Sarlo, indiferente a los problemas de género y ausente de los debates feministas (con excepción de la publicación *de La lengua en disputa. Un debate sobre el lenguaje inclusivo*, en el que se recupera su intercambio con Santiago Kalinowski, producido en el marco de la octava Feria de Editores), Richard ocupa un lugar clave no solo en la

circulación de teorías y críticas feministas, sino también en el terreno del activismo. En su reflexión sobre *Calle Santa Fe* Richard incorpora una referencia significativa al lugar de lo femenino en las militancias insurgentes de los sesenta y setenta. Las apelaciones a lo femenino, tanto en el documental como en su crítica, constituyen un “recurso anti-dogmático que resquebraja el molde de las verdades absolutas de la militancia partidaria” (2010: 163). De este modo, “lo femenino en tanto configuración simbólica sirve de doblez para introducir en el principio uniforme de lo Uno (dogmas y ortodoxia) el plural disonante y heterogéneo de lo otro (sospechas y rebeldías) y para fisurar el molde de las verdades absolutas” (2010: 151). En la crítica de Richard, la rebelión implicada en la participación femenina en las gestas insurrectas del pasado compone parte del linaje de las revueltas feministas de la actualidad.

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

Estas estrategias del recuerdo se organizan, en gran medida, en torno a la circulación de la palabra y su tensión con las imágenes. Richard destaca la irrupción, en *La batalla de Chile*, de una “verbalidad múltiple” que se hace cargo del ejercicio de una palabra “disertativa o increpante” (2010: 170). En esta aparición de las voces de lo colectivo, tensionadas con una cámara volcada al registro de su presente (el convulsionado último año de gobierno de Salvador Allende), se juega una política de la horizontalidad de las hablas. Si la imagen se dedica a involucrar en la acción el cuerpo de los espectadores, la banda sonora se orienta a inscribir la oralidad múltiple de la Unidad Popular. Por el contrario, el libro de *El Mercurio* “recita una versión muda (enmudecida) de una historia detenida en un pasado fotográfico” a través de la reedición de aquellas fotos de prensa con las que este mismo diario “arremetía contra el pueblo en los años de su despiadada lucha por reconquistar el monopolio de la palabra, del que se sintió despojado cuando la Unidad Popular transgredió la hegemonía del poder discursivo al desplazar insurgentemente la verbalidad política hacia la calle, la fábrica y la población” (Richard, 2010:173). Las páginas en blanco que rodean las imágenes, en las que no aparecen leyendas ni textos informativos, desconectan a las fotografías del campo de referencialidad política e histórica de cuyos conflictos fueron partes activas y batallantes. Frente a estas estrategias, Richard explora la potencia de la imagen en el marco ampliado de un dispositivo de visibilidad. No se limita al examen formal de las imágenes (cinematográficas o fotográficas) sino que piensa su funcionamiento a través de su tensión con la palabra, su contexto de aparición y sus derivas históricas.

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

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

La apuesta comparatista incrementa sus riesgos en “Dos puestas en escena del recuerdo de la campaña del Sí y del No”. En un gesto que refuerza la voluntad de quiebre de los límites disciplinares de la crítica cultural, aquí ya no se trata de poner en serie dos documentales o dos artefactos culturales, sino de relacionar una película de ficción, *No*, y un acontecimiento histórico-político, la campaña presidencial del 2013, a partir de la relevancia que en ambos fenómenos ocupa el Plebiscito Nacional de Chile de 1988 en el que se dirimió la continuidad o la clausura de la dictadura pinochetista. La diferencia entre los modos en los que este se hace presente en cada caso le permite a Richard reflexionar sobre la vinculación del pasado con el presente y el futuro. No se trata tanto de recurrir al cine para revisar la historia, sino de asumir al cine como un acontecimiento histórico y a la historia como un relato en curso. Así, la crítica cultural se abre a la multiplicidad de sus objetos de estudio y explora la densidad semántica derivada de este tipo de intercambios.

En su análisis de *No*, que narra el armado de la franja publicitaria televisiva de la campaña del No que buscaba dar por terminado el régimen de Pinochet, Richard recupera los debates generados por el estreno de la película de Larraín; en especial en relación con su presunto carácter paródico o satírico. Sin embargo, el rigor de su análisis se orienta a desentrañar las consecuencias estéticas, históricas y políticas derivadas de la indeterminación temporal implementada en la película. Su crítica lee en profundidad un único recurso de *No*, pero en esa lectura intensiva logra desmontar su funcionamiento. Identifica al respecto que “la película se propone recrear un ambiente de época con el mismo registro de cámara video cuya tecnología U matic se usaba a fines de los ochenta, en la época en la que fueron grabadas las franjas televisivas del plebiscito de 1988, para darle a la imagen que se filma hoy la misma apariencia de las imágenes de entonces” (2015: 129). De esta manera, en su perspectiva, la película mantiene al recuerdo del plebiscito en la fijeza de una imagen que contradice la dinámica requerida por una memoria en acción.

Para Richard, esta confusión de los tiempos impide a la conciencia del espectador incorporar a su elaboración de la memoria los cambios político-sociales que ocurrieron en el intervalo de distancia que separa el “original (el plebiscito de 1988) de la copia (la película de Larraín)” (2015: 129). Richard

acentúa que entre ese pasado y el presente se extiende no solo la extensa y polémica transición chilena sino, en particular, un acontecimiento que desvela sus límites: el movimiento estudiantil del 2011. Si la crítica cultural se concibe como una práctica situada, la ruptura propiciada por la emergencia radical de este movimiento resulta el marco político-enunciativo desde el que Richard piensa la película y la campaña electoral. La revuelta estudiantil, que “se propuso hacer saltar aquella impronta de mercado que había capturado a la sociedad chilena en la trampa de la ‘democracia como producto’ con la que ironiza la película” (Richard, 2017:130), evidencia las insuficiencias de la parodia. Esto se debe a que al suprimir la distancia histórica en la construcción de la imagen, *No* suprime también “los intervalos de insatisfacción y disconformidad que separan el ya fue (el plebiscito de 1988) del todavía no (las aspiraciones de un futuro distinto expresadas por el movimiento estudiantil del 2011 que relee críticamente el pasado transicional apelando a su virtualidad no consumada” (Richard, 2017: 132).

Si en la película dirigida por Larraín la apelación al plebiscito aparece deshistorizada, la emergencia del recuerdo del plebiscito en la campaña presidencial del 2013 siguió el camino de la rehistorización. En la campaña presidencial que enfrentó a Michelle Bachelet (Nueva Mayoría) y Evelyn Matthei (Alianza) el recuerdo de la participación de esta en la campaña por el Sí dejó a esta política de la derecha chilena pegada al pasado dictatorial en el presente de la campaña presidencial. Así, su figura “quedó marcada por una línea de continuidad que enlazaba fatalmente su historial asociado a la valoración de la dictadura militar con el programa de su candidatura manifiestamente contraria a los cambios” (Richard, 2017: 135). En el Chile posterior a la revuelta estudiantil, como señala Richard, ese pasado histórico se convirtió en una atadura de la que a Matthei le urgía liberarse “porque el recuerdo del régimen militar, con el paso de los años, se ha vuelto políticamente inconveniente incluso para la derecha” (2017: 138). Si la película dirigida por Larraín apela a un recurso que deshistoriza el abordaje del pasado suturando las grietas y los conflictos de la historia, la campaña presidencial supuso la reaparición de la memoria abierta del plebiscito actuante sobre la política chilena contemporánea. De este modo, la comparación entre la película de ficción y el episodio histórico-político establece un sistema de alumbramiento mutuo. La aguda percepción de Richard encuentra, en el intercambio entre ambos fenómenos, el modo de confrontar dos maneras de operar sobre el pasado: por un lado, la borradura del hiato temporal, la sutura de las grietas de un pasado concluido; por otro, la memoria viva que reclama intervenir sobre el presente, la marcación de la rugosidad del pasado abierto al futuro.

› A modo de cierre

Entre las intervenciones de Beatriz Sarlo y las de Nelly Richard se vislumbran semejanzas y diferencias. En ambas resulta clave la emergencia de una crítica situada, atenta al presente y afectada por su contexto histórico. Los escritos de Sarlo sobre cine, extendidos desde su participación en la revista *Los Libros* en el marco de la insurgencia de las izquierdas latinoamericanas hasta su pertenencia a la *Revista de cine* en su giro socialdemócrata, están atravesados por los dilemas más relevantes del campo intelectual (la representación de lo popular, la aparición de la ideología, las políticas de la memoria). Sus artículos funcionan así como indicadores, o termómetros, de las fiebres políticas epocales. Los escritos de Richard sobre cine se concentran dentro del siglo XXI y respetan una mayor restricción temática: se trata siempre de reflexiones acerca de la memoria. Si en un caso se asume una variabilidad de intereses y en el otro una condensación de preocupaciones, también debe marcarse la tendencia

de Sarlo a desplazar en ciertos casos la importancia de los recursos formales (a diferencia del enorme y erudito cuidado delegado a esta dimensión en sus estudios literarios) y la dedicación de Richard a algunos de estos recursos posicionados como articuladores para su argumentación. En ambas prima la voluntad de quebrar las barreras entre disciplinas y forzar un desajuste de los marcos metodológicos. En ambas, también, se materializa la intención de fomentar los cruces entre las prácticas estéticas y las teorías. En ambas, finalmente, con modalidades diversas y con presupuestos político-ideológicos que fueron ampliando sus brechas, se apuesta a la heterogeneidad de los soportes, a la multiplicidad de los encuadres teóricos y a la potencia de asumir la pérdida de especificidad en las concepciones sobre el arte y la literatura, el cine y las producciones estético-culturales.

› Fuentes

- › Castillo, A. (2020). Feminismo, revuelta y pandemia. *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 85-108.
- › King, J. (1989). *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*. Vervuert.
- › Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de vista*, núm. 78, pp. 27-29.
- › Kratje, J. (14 de mayo de 2020). Beatriz Sarlo: “La representación es uno de los momentos más radicales en cada arte”. *Con los ojos abiertos*. En línea: <http://www.conlosojosabiertos.com/23105-2/>
- › Richard, N. (2001). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. Mato, D. (comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO.
- › Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Universidad Diego Portales.
- › Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Palinodia.
- › Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. EDUVIM.
- › Richard, N. (2020). La insurgencia feminista de mayo de 2018 en Chile. *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 67-84.
- › Sarlo, B. (1975a). Cine argentino: de Juan Moreira a La tregua. *Los libros*, núm. 39, pp. 11-14.
- › Sarlo, B. (1975b). Sobre Nazareno Cruz y el lobo. *Los libros*, núm. 41, pp. 24-25.
- › Sarlo, B. (1978). Fassbinder: por un cine de ideas. *Punto de vista*, núm. 3, pp. 29-31.
- › Sarlo, B. (1989). La historia contra el olvido. *Punto de vista*, núm. 36, pp. 11-13.
- › Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- › Sarlo, B. (2008). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. Richard, N. (comp.), *Debates críticos en América Latina 2*. Arcis, Cuarto propio.
- › Sarlo, B. (2016). Francofonía: la compleja alma rusa. *Revista de cine*, núm. 3, pp. 117-120.
- › Sarlo, B. (2017). La cabeza de Bazin. *Revista de cine*, núm. 4, pp. 89-92.
- › Sarlo, B. (2018). El vacío. *Revista de cine*, núm. 5, pp. 101-110.
- › Valderrama, M. (2020). ¿Tiene sexo la escritura?. *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 43-66.
- › Villalobos Ruminott, S. (2020). La escritura como hendidura de lo real. *Papel Máquina*, núm. 14, pp. 13-26.