

La invención como forma del pensamiento: entrevista a B. Ruby Rich

Por Fermín Acosta, Agostina Invernizzi, Lucas Martinelli y Romina Smiraglia*



B. Ruby Rich es profesora en el Departamento Film and Digital Media en la Universidad de California, y desde el 2013 editora de *Film Quarterly*. Curadora, crítica y autora de dos libros referentes en el campo de cine y estudios de género y *queer*: *New Queer Cinema: The Director's Cut* (Duke, 2013) y *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement* (Duke, 1998).

En agosto visitó la Argentina en el marco del *XXIV Visible Evidence*, Congreso Internacional sobre Cine y Audiovisual Documental, organizado por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y la revista *Cine Documental*. Algunxs integrantes de la comisión de géneros y sexualidades de AsAECA nos contactamos con ella para tener un encuentro presencial que se realizó el día 6 de agosto en el Hotel Alvear Art. Con entusiasmo y calidez para

compartir sus inquietudes teóricas, reflexionar sobre el fenómeno que ella denomina *new queer cinema* y sus posibles proyecciones en la actualidad, nos brindó la siguiente charla.

A modo de presentación nos gustaría que hables de tu libro más conocido *New Queer Cinema: The Director's Cut* (2013), ya que en la Argentina aún no está traducido y creemos que es una buena oportunidad para dar a conocer tu trabajo.

B. Ruby Rich: Yo publiqué *New queer cinema* hace cuatro años. Pero las ideas de ese libro empezaron en los ochenta ya que he estado relacionada con el cine durante toda mi vida. Primero como programadora de festivales y como crítica, luego también gestionando fondos en Nueva York, haciendo TV, dando conferencias; todo tenía que ver con aquel cine del que estaba rodeada desde los inicios de mi carrera. En los ochenta iba a muchos festivales, escribía para el *Village Voice*, y era productora de búsqueda de fondos para hacer películas. Fue en ese momento cuando comencé a ver este nuevo cine muy estimulante que empezaba a emerger; primero en trabajos más cortos, en video.

Los ochenta fueron un momento hermoso de creatividad, pero también fue un tiempo terrible. Fue el comienzo de la epidemia de SIDA, la del crack en Nueva York, había mucha muerte, mucha desesperación; en el medio de esto aparecieron en circulación unas cámaras nuevas llamadas *camcoders*. Por primera vez cualquiera podía afrontar la compra de una de ellas, era más fácil usarlas. También fue el momento de la TV por cable. Ya no solo estaban los cuatro canales disponibles en emisión cotidiana, sino que de repente había un nuevo medio de transmisión. Se creía que con esta apertura todo el mundo podría hacer películas. Al mismo tiempo surgían nuevas tecnologías, tal como el VCR [video cam recorder] lo que permitía que hubiera cintas hogareñas. Esta era la primera vez en la historia que podías acceder a películas como

esas en vez de ir al cine; ya no tenías que esperar que hubiera una sala especializada en tu ciudad. Ahora finalmente podías ir a la esquina y conseguir una de estas cintas. La gente no entendía cómo funcionaba esto. Recuerdo que el videoclub tenía una frase "Ven a ver lo que la gente de tu barrio está filmando", como si pudieras ver lo que filmaban tus vecinxs, como si fuera interactivo, antes de internet.

Todxs estaban muy interesadxs y, por otro lado, existía esta urgencia propia del momento de crisis y muerte; al mismo tiempo era la época de Reagan y Bush en EEUU, Thatcher en Inglaterra. Convivían esa presión política, la ansiedad en torno a la enfermedad y este hermoso juguete nuevo. Estos factores se juntaron y, creo, fue lo que dio origen a una nueva aproximación que era más libre. También mucha gente pudo acceder a las escuelas de cine si querían filmar, podían ir a universidades de arte o podían no ir a ninguna institución. Lo anterior produjo un cambio respecto a quién podía producir imágenes y cuáles eran las limitaciones. Todo esto confluyó en lo que empecé a llamar *New Queer Cinema*, un tipo de trabajo cinematográfico que rompía las reglas, o que directamente no estaba interesado en las reglas o en un contrato en Hollywood. La gente estaba respondiendo a este momento en formas muy creativas, ya sea en términos poéticos, desde el enojo; eventualmente con narraciones, con piezas de corta y larga duración.

Los primeros signos llegaron en los ochenta, pero fue durante los tempranos noventa que este fenómeno salió a la luz. Fue en 1991 cuando Todd Haynes hizo *Poison* y ganó el gran premio del jurado en Sundance; el mismo año que *Paris is Burning* (Jennie Livingston). Y luego, al año siguiente, en 1992, todo explotó a la vez. Entonces yo pensé: "¡Esto es algo nuevo!" Siempre me gustó nombrar cosas, es algo divertido para mí. Me interesa la invención como forma del pensamiento, así que arranqué a pensar en esta idea, y como también estaba escribiendo para el *Village Voice*, tenía permitido redactar un extenso

reporte que diera cuenta de lo que había sucedido en Sundance; no solo en Sundance sino también, meses antes, en Amsterdam con un gran festival *queer* en Holanda, en que dieron un premio a Derek Jarman y otro a Ulrike Ottinger, y el alcalde estaba en el escenario.

Fue un momento muy particular en el que los temas y problemas *queer* estaban siendo aceptados, ocupando un lugar central en los escenarios, ganando mucho más respeto y visibilidad que tiempo atrás. Lamentablemente fueron necesarias todas estas muertes para que esto pasara, pero fue así como sucedió. El *New Queer Cinema*, como lo denomino, emergió cuando la gente estaba conmovida por tantas muertes. El cóctel que transformó el SIDA en una enfermedad crónica no fue inventado hasta 1996, 1997. En 1992, momento es que estoy escribiendo estos artículos, se empezaban a conseguir algunas drogas, pero no eran tan buenas; las personas no morían tan rápido como en los ochenta, pero aún existía un riesgo muy alto de que esto sucediera. Por aquella época yo sentía que la gente realmente esperaba algún tipo de respuesta. En ese momento, muchxs estaban empezando a darse cuenta de lo que pasaba durante esta década; el cine que se produjo en aquel entonces apareció en una sincronidad perfecta.

Fui a Londres unos meses después de aquella nota escrita para el *Village Voice*, ya que el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA) decidió hacer una semana entera, con coloquios y conferencias sobre esta idea. Por otro lado, *Sight and sound* decidió reimprimir mi pieza de *Village Voice*, y decidimos ponerle un nuevo título —porque no era muy bueno—, le pusimos “New Queer Cinema”. Y ese fue el el comienzo de todo. Fue el resultado de la reimpresión, las conferencias, el especial de *Late Show* en Channel 4 en donde se entrevistó a Christine Vachon, Isaac Julien y otrxs; y despegó. No creo que se haya popularizado porque haya sido una idea genial; creo que despegó porque se convirtió en un concepto con aptitud de mercado. Todxs los

distribuidorxs y dueñxs de cines podían usarlo para llamar la atención hacia películas en las que habían invertido. Así que ayudaron a expandir la denominación, felizmente.

¿Encontrás alguna relación entre estas nuevas generaciones que mencionás y aquellxs directorxs que estaban filmando antes que ellxs? Pensamos en Barbara Hammer, Derek Jarman o Su Friedrich...

BRR: Por supuesto que había muchos filmes anteriores, sobre vidas lesbianas, identidades gays, vidas gays, estéticas *queer*. Las películas que yo realmente veo como tempranas influencias eran filmes más narrativos o ligeramente narrativos: películas como *Born in flames* (Lizzie Borden, 1988), *She must be seeing things* (Sheila McLaughlin, 1987), todas las películas de Derek Jarman. Realmente podemos hablar de un cine *queer avant la lettre*, antes de que hubiera uno ¡Derek Jarman estaba tan maravillado! Vino a Sundance en 1992 y dijo que era la primera vez en su vida que se sentía como en casa en un festival de cine, sentía que tenía un grupo de amigxs, estaba muy feliz. Muchxs directorxs no estaban muy contentxs de ser incluidxs en este grupo. En ese momento yo solía decir que las únicas personas que estaban enojadas conmigo no eran lxs que habían quedado afuera del artículo, sino justamente las que había incluido en él; porque decían cosas como "¡eso no es lo que yo hago!". Pero muchxs realizadorxs, como Gregg Araki, nunca tuvieron problemas con esa denominación; una vez me dijo "¿estás bromeando? ¡así es como puedo conseguir financiación!". Todd Haynes tampoco tuvo problemas, por supuesto él ha ido mucho más allá de esto.

Lo interesante de recordar es que todxs estos directorxs eran cinéfilxs, habían visto las películas de Barbara Hammer, Su Friedrich —que vienen de diferentes tradiciones— pero también habían visto muchos filmes de Fassbinder y otrxs directorxs europexs, además conocían el trabajo de Douglas Sirk o *Mildred*

Pierce (Michael Curtiz, 1945). También muchxs eran estudiantes de cine, como Todd Haynes y Christine Vachon o Patricia Brown (que era crítica cinematográfica), y todxs habían ido a la Universidad de Brown, estaban muy entusiasmadx con el cine. Sentía que realmente algo sucedía debajo de todo eso. Por ejemplo, Isaac Julien hizo *Looking For Langston* (1989), también antes había producido una serie de cortos y una película colaborativa como *Passion of Remembrance* (Isaac Julien y Maureen Blackwood, 1988), y además había formado parte de un temprano colectivo de cine creado en Londres como parte de la fundación de Channel 4. Este canal fue inaugurado en los ochenta al momento en que aún estaba vigente una regulación gubernamental denominada "Workshop Declaration". Cuando se fundó Channel 4, una revista de cine norteamericana me envió a Londres para escribir sobre el comienzo de este nuevo canal. La "Workshop Declaration" obligaba a los medios televisivos a financiar películas independientes a lo largo de todo el Reino Unido, a darle voz a comunidades minoritarias.

Isaac Julien era parte de uno de esos grupos de trabajo independientes y filmaba junto a Maureen Blackwood, entre otras personas. Su primer producción audiovisual fue en ese contexto, en donde se otorgaba completa libertad para crear programas alternativos para la televisión. Se trató de una época de emergencia de diferentes voces, sexualidades, racialidades, que si mal no recuerdo fueron financiadas durante cinco años por este canal. Ese fue un entrenamiento inicial. Julien estaba muy interesado en los debates que se daban en Inglaterra, tanto en la televisión como en el cine. Fue un momento fascinante en que la creatividad confluía en el cine, no como en la actualidad en donde la creatividad se dirige hacia nuevas formas de comodificación de la tecnología. El contexto era muy diferente, se parecía más a un sueño idealista, aún cuando el mismo no logró su realización. Así es como lo percibí. Había cinéfilxs que sabían mucho sobre el cine anterior, al mismo tiempo lo que estaba sucediendo configuró una coyuntura sin precedentes.

Una cosa importante que debo decir, teniendo en cuenta que en la actualidad estamos atravesando una época de fuerte presión y colapso económico, es que los ochenta tuvieron otra dinámica. Cuando todo esto se produjo, a fines de los ochenta y principios de los noventa, transitábamos un momento más generoso en términos económicos: el alquiler era barato, había trabajo, podías tener tiempo para hacer películas, podías tomarte dos semanas de vacaciones, conseguir un nuevo departamento, era un contexto donde la vida era mucho más fácil. Creo que las circunstancias económicas también permitieron que este fenómeno emergiera, junto a las nuevas tecnologías que eran muy baratas, ya que no tenías que comprar rollos de fílmico.

Considero que todo lo anterior, como en una granja, preparó el suelo: el terreno estaba fértil para esta nueva forma de hacer cine.

¿Podés encontrar alguna conexión entre lxs productorxs y directorxs de cine y el activismo *queer* de los noventa que también estaba pensando estrategias visuales en las calles?

BRR: En aquel momento había muchas conexiones y superposiciones entre el activismo y esta temprana cinematografía. Por ejemplo, Tom Kalin, el director del film *Swoon* (1992), fue parte del colectivo activista artístico *Gran Fury* que realizó posters gigantes y gráficos que estaban en los buses; la compañera de Christine Vachon, Molly McCarty, también era parte de ese grupo, y cuando no estaba haciendo los gráficos, diseñaba títulos para películas, por lo tanto ahí también tenemos un cruce. Rose Troche y Guinevere Turner que hicieron *Go Fish* (1994), se conocieron en reuniones de *ACT UP*; había muchos cruces y mucha de esa energía fue de forma directa a los films porque existía una preocupación real de que la vida de esas personas no estaba siendo representada en la televisión o el cine, por lo tanto gran parte de esa energía provino de forma directa de esa organización hacia la realización de filmes. Sin

embargo, no al principio. Creo que en el inicio toda esa energía fue directamente al activismo, pero eventualmente esas personas quisieron empezar a extenderla, a darle sentido y a organizar, de algún modo, sus miradas sobre este escenario, y comenzaron, así, a crear historias sobre esa experiencia.

En esos años, todas esas personas se conocían entre sí. Uno de los primeras películas sobre SIDA fue *Parting Glances* de Bill Sherwood (1986), el primer filme narrativo en mostrar a alguien transitando esta enfermedad. Esa comunidad ya estaba armándose alrededor de distintos proyectos. Christine Vachon fue una especie de asistente de producción en ese filme. También por esa época Gus Van Sant dirigió su primera película *Mala Noche* (1986) que no era sobre ese tema, y tampoco fue filmada en Nueva York o San Francisco — era sobre el deseo, una hermosa película— pero cuando viaja a los festivales conoce a Derek Jarman en Berlín, y se hospedan en el mismo lugar; conoce a Rob Epstein en Chicago, director del documental *The times of Harvey Milk* (1984), conoce a todas estas personas a principios de los ochenta. Y ¿saben por qué Gus Van Sant termina volviendo años después a San Francisco para filmar *Milk* (2008)? Porque todo ese tiempo había estado inspirado por el documental de Rob Epstein, y trató durante esos años poder hacer la película, y, finalmente, con una nueva generación de personas retorna a esa ciudad para filmarla ¿Y cómo abre esta película de ficción? Comienza con las tomas eliminadas del documental de Epstein; así que estas conexiones eran muy profundas, fructíferas, y fluían del video al cine, del documental a la ficción, y cada unx de ellxs trabajaba en el proyecto del otrx, de un modo muy orgánico.

¿Podés identificar alguna conexión entre la crítica cinematográfica feminista de los setenta, producida por autoras como Laura Mulvey o Claire Johnston, y tus reflexiones sobre el cine?

BRR: Es interesante pensar el cine *queer* en contraste con la crítica feminista cinematográfica, porque esa crítica en los setenta era mucho más amplia de lo que se cree en la actualidad. Las personas que de algún modo “ganaron la batalla” fueron aquellas que adaptaron otras teorías para un uso feminista — como la crítica psicoanalítica, el post-estructuralismo—, esta línea de lectura ha pasado a representar a la crítica cinematográfica feminista de los setenta, pero eso no era cierto en ese momento. En aquella época había muchas peleas sobre lo que la crítica cinematográfica feminista debía ser. Alguién como Molly Haskell, que escribió sobre la representación de las mujeres en el cine, fue parte de la crítica feminista en ese momento, pero apenas se menciona su nombre en la actualidad. Otras personas estaban produciendo textos que no necesariamente fueron enmarcados en este campo crítico. Por otro lado, además, muchas de las mujeres en la teoría psicoanalítica feminista no eran feministas por fuera de sus textos, no eran feministas en sus vidas, y a veces ni siquiera en sus cursos; así que resulta muy interesante reflexionar sobre aquel momento.

Yo publiqué un libro en 1998 llamado *Chick Flicks* donde intenté revivir algunas de estas batallas, para que las personas pudieran enterarse de la forma en que sucedieron estas discusiones. Algunxs estudiantxs a veces tienden a pensar que al leer un ensayo teórico, o un libro, las ideas allí escritas son fruto de revelaciones tales como si se tratara de una manifestación divina. Por el contrario, estas ideas vienen de círculos sociales, de algunas jerarquías particulares en el marco de las universidades, algunas fueron desarrolladas en las calles, muchas de ellas, en cambio, son fruto del trabajo académico. Entonces había discusiones reales sobre qué ideas avanzarían, quiénes obtendrían un cargo jerárquico y quiénes no, qué libro sería publicado y cuál no. Aquellas eran luchas reales, y la razón por la que escribí *Chick Flicks* fue para intentar traer esas batallas de nuevo a la vida, y así por lo menos dejar un rastro de que alguna vez hubo otras miradas. Creo que al hacerlo ayudé a las

personas a sentir que éste era un campo más abierto, y que podían decir más sobre lo que pensaban. Por lo tanto no creo que nada de esto deba ser simplemente aceptado. Considero que las ideas deben ser siempre trabajadas y revisadas; y a veces algunas se descartan al mismo tiempo que otras nuevas se inventan.

¿Cuál es la relación que puedes encontrar entre el Nuevo Cine Latinoamericano y el *New Queer Cinema*?

BRR: Hay muchas relaciones posibles entre el Nuevo Cine Latinoamericano — el Nuevo Cine Argentino, en particular— y el *New Queer Cinema*. Mi problema es que la década pasada no estuve mucho por aquí, y no he visto suficientes películas. Antes estaba más al día, en esos tiempos, eran los ochenta y cada año iba a Cuba y veía películas, pero por supuesto no era un momento *queer*; sin embargo algunas de las mejores fiestas *queer* que fui en mi vida fueron en Cuba en esa década, en la playa. Fue un gran momento para ser joven y visitar Cuba, pero no por lo que se veía en las pantallas.

Vine por primera vez a la Argentina, a Buenos Aires, hace 30 años. Sundance me envió aquí en 1987 para hacer una curaduría sobre el cine argentino post dictadura militar. Pasé dos semanas aquí, sobre todo en el INCAA, que lo dirigía Manuel Antín, viendo películas, reuniéndome con personas, hablando con ellas, e hice una selección. En enero de 1988 llevé 16 filmes argentinos al Festival de Sundance —que aún no se llamaba así, era el Festival de Cine de Estados Unidos— el cual creo solo estaba hace cuatro años. Fue muy excitante, conocí a muchas personas, y a varias ya las había visto durante aquellos viajes a Cuba. La primera visita fue en 1978, y desde los ochenta fui casi todos los años. Por ejemplo, en 1986 Julie Christie estuvo por *Miss Mary* (1986) dirigida por María Luisa Bemberg, y Lita Stantic estaba con ella, ahí la conocí por primera vez. Delphie Seyring también estaba allí, era fantástica,

estaba haciendo video y había comenzado el Centro Audiovisual Simone de Beauvoir en París. Pero no era un momento *queer*, aunque sí un momento de grandes posibilidades. Lo *queer* no era excluído pero no era exactamente incluído, estaba como “esperando para salir a escena”. Si bien mucha gente era consciente de que esto estaba empezando a ocurrir, todavía no habían tirado abajo la puerta.

En tu libro *New Queer Cinema: The Director`s Cut* haces una referencia al cine de Lucrecia Martel, ¿podrías explýarte sobre eso?

BRR: Claro, en ese momento todo cambia, en el 2001. Ese año Lita Stantic me avisa que produjo un nuevo filme que debería mirar, y resulta que era *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), fantástica película. Me encontré con Lucrecia Martel y hablé con el *New York Times* —para el cual era *freelance*, entre otros, incluídos the *Women Magazine* y *The Voice*— y los convencí de escribir una nota sobre la película del nuevo cine latinoamericano más excitante en muchos años. Estuve en París en el otoño, Lucrecia Martel había ganado una beca y estaba viviendo en Pigalle escribiendo el guión de lo que terminó siendo *La niña santa* (2004); también adoro esa película.

Creo que habré visto *La Ciénaga* por lo menos doce veces, la programé, y pensé “esto es algo completamente nuevo”. Escribí sobre ella como un filme *queer*, donde lo *queer* se da por sentado, es solo una suposición, no un tema o una trama.

En el libro caracterizás a Lucrecia Martel como una directora que en sus filmes se detiene sobre preguntas *queer*, no respuestas *queer*.

BRR: (Risas). Lo dijiste mejor que yo misma. Claro, es abrir posibilidades no cerrarlas. Y esto creo que Lucrecia Martel lo hace en todas sus películas,

siempre está abriendo nuevas puertas, hacia nuevos cuartos, en nuevas casas, es increíble. Tengo muchas ganas de ver *Zama* (2017), la cual todxs estamos esperando. Escuché que va a estar en los festivales de Venecia, Toronto y Nueva York, así que supongo podré verla en un mes en Toronto. Creo que ella es una nueva voz y una nueva mirada en el cine latinoamericano —que durante algunos años a veces podía ser un poco espeso— y ofrece un tono totalmente diferente, una aproximación novedosa al cine. Y *Zama* será interesante porque será su primera película —posterior a la trilogía de Salta— que no está basada en su vida o su familia. Así que siento curiosidad por ver lo que hace con una adaptación, en un momento histórico distinto, con una épica. Ella ha sido la directora de lo “doméstico”, del espacio pequeño, de lo íntimo; y ahora ir desde ahí a una épica... ¡Siento mucha curiosidad!

Aunque también en la Argentina están los filmes de Lucía Puenzo, *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009). Estas películas son muy interesantes y abren nuevas formas de ver el género con estilos narrativos diferentes. Para mí *El niño pez* es fascinante porque es una reescritura de la historia de Edipo, donde la hija es la rival del padre por ver quién se queda con la mucama. Me parece muy atractiva, a la vez que mitológica y misteriosa.

Me parece que este es un momento interesante, si el gobierno no retira los subsidios, lo que podría ser un desastre. Creo que podría ser una época importante para el cine argentino. Si será o no un momento *queer*, no lo sé. Cuando las cosas se alinean en política de formas extremas y cuando la economía está como en caída libre, los asuntos relacionados al género y las sexualidades suelen ser expulsados del escenario. Es decir, no tienes más derecho a ese espacio, ya que hay temas más serios e importantes que atender. Estos son siempre tiempos peligrosos, porque es cuando puede ocurrir una regresión, y podemos perder cualquier espacio que hubiésemos ganado, por eso creo es importante —y Estados Unidos también está pasando

un momento terrible— insistir que estos asuntos sigan en el centro y no ser empujados abajo en la escala de prioridades.

¿Cómo pensás las políticas *genre/gender* (género cinematográfico y género sexual) en relación con el *New Queer Movement*?

BRR: Podría decir que en los comienzos del *New Queer Cinema Movement*, hacia finales de los años ochenta, principios de los noventa, existía una relación porque la disrupción de la categoría de *gender* también irrumpió en la de *genre*. No estoy del todo segura si esto ocurre ahora. Creo que son tiempos mucho más conservadores donde el *genre* se ha reiniciado a sí mismo sin las otras reglas. También es probable que el *genre* haya empezado sus cambios por estos movimientos. Por ejemplo, estoy pensando en Cheryl Dunye, quien realizó *The Watermelon Woman* (1996). Es una película maravillosa y disruptiva tanto en términos de *gender* como *genre*, y respecto a la raza, fundamentalmente. Fue un filme muy creativo, que abrió nuevos caminos cuando se realizó. Después ella comenzó a hacer películas un poco más tradicionales porque estaba trabajando para la televisión, en HBO. Ahora está queriendo hacer nuevamente un filme más en la línea de *The Watermelon Woman*. No sé si es conocida acá o no, pero es una película que cruza las cuestiones de *genre* con las de *gender*.

Sí, es conocida pero es muy difícil conseguirla; está en muy baja calidad...

BRR: Bueno, fue realizada en muy baja calidad (risas), muy DIY, "Do It Yourself", con muy poco dinero.

Podrías hablarnos acerca de *Swoon*, de Tom Kalin...

BRR: Durante la primera ola de estas películas, la gente intentaba hacer cosas nuevas, romper las barreras. Trabajos como *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996), *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *Go Fish* (Rose Troche, 1994), entre otras, todas ellas cruzan diferentes géneros. Documental y ficción, melodrama y policial, historia y fantasía, ¡y hasta los tensionan! Puedo decir que era una época muy experimental, aunque después se estancó un poco. Actualmente estoy atenta, observando a dónde se encuentran los cambios. Me lo pregunto constantemente.

Hace poco estuve en Londres realizando una serie de programaciones en Barbican Center y dicté unos seminarios en Birkbeck College of London. Fue organizado por un maravilloso colectivo llamado *Club des Femmes*, y una de las películas que elegimos mostrar fue un documental reciente llamado *Strong Island* (Yance Ford, 2017). Se va a estrenar en Netflix a mediados de septiembre. Es una película acerca de la muerte del hermano del director, veinticinco años atrás. Está realizada por Yance Ford, que es un director negro que acaba de hacer su transición de género. Ahora es un varón trans, pero era conocido por mucha gente como lesbiana cuando trabajaba en POV Television Show. Durante diez años se dedicó a hacer esta película y, aunque ahora se autopercibe como varón, se retrata en su historia familiar como una chica que desde pequeña va a sus clases y luego tiene su graduación en la escuela secundaria, es un procedimiento muy interesante.

Es un documental acerca de la mudanza de la familia hacia las afueras de Nueva York. Eran los tiempos de la epidemia del crack, una época muy riesgosa. Ellos se mudan a los suburbios seguros y es allí donde asesinan al hermano en un crimen racista. El asesino queda libre porque era un hombre blanco de esa comunidad. Es un documental maravilloso. Yance hace un gran trabajo frente a cámara y le habla directamente a la audiencia acerca del enojo e impotencia por la muerte de su hermano y cuenta la reacción de la familia

entera. Su padre queda muy afectado y poco tiempo después muere, su madre también. Todxs mueren antes de tiempo, y solo quedan Yance y su hermana.

Yo le pregunté en el escenario del Barbicam si él sentía que había hecho su transición, en parte, para reemplazar a su hermano en la familia, y él dijo que sí, pero no solo por eso, por supuesto. Luego comentó que durante su infancia la gente creía que era un niño, no una niña; solo al interior de la familia esto era claro. Entonces se convierte en una película que dice mucho acerca de la masculinidad, sobre todo la masculinidad tóxica, blanca, que asesina a la gente negra. Y la sexualidad no juega un rol principal en la película, excepto cuando el género lo juega y esas dos fuerzas confluyen. Es realmente fascinante e incluye un llamado de Yance a su novia después de cortar por teléfono con el detective y hablar sobre lo que se ha descubierto en el crimen. Es muy conmovedor. Puedo decir que es una película que no gira en torno a la sexualidad, pero allí mismo tiene más preguntas que respuestas. De esta manera, llega a lugares sorprendentes.

Hay otra producción que mostramos en el Barbicam, me la presentaron las programadoras. Es una película muy corta, que trata acerca de un grupo de gente *queer*. La mayoría son mujeres, algunas trabajadoras sexuales, con historias amorosas bastante caóticas; muy rebelde, por fuera de las normas, viven en un sótano y salen al exterior. Gran parte de la película tiene lugar bajo tierra, o caminando hacia lugares que no se sabe cuáles son. Finalmente están en la parte trasera de una camioneta, en un estacionamiento. Transcurre en ese tipo de espacios, ¡es increíble! Esta película se llama *Lucid Noon, Sunset Blush* (2015), es de Alli Logout, una cineasta joven. Cuando le escribieron para que proyecte la película y que me la muestre a mí para que yo diga que la programe, ella dijo: “sí, ya era hora de que Ruby Rich supiera qué anda pasando en la actualidad con el cine *queer*”. Y la verdad que me encantó, me gustó la actitud. Vi su filme —que fue rodado en Texas de una forma

particular— y sentí que estaba en presencia de una voz realmente nueva, algo fresco, muy emocionante.

En relación a los documentales, ¿Hay alguna aproximación *queer* que pueda ser propia a este tipo de películas?

BRR: Sí, es como todo, hay algunos documentales *queer* que son muy cerrados en términos estéticos o narrativos. El documental puede ser un lenguaje muy rígido, resistente, a veces incluso más que las ficciones, porque está muy influenciado por la televisión, y ahora en esta época también por la fantasía del estreno en salas. Aun así creo que hubo una especie de “*queerización*” en algún que otro documental. No creo que se haya hecho una revolución en la forma, pero creo que abrió algunos espacios que era muy importante que se abrieran. Hay dos filmes recientes que me parecen interesantes, uno es el documental de David France *How to Survive the Plague* (2013), que trata sobre los que sobrevivieron a los ochenta. Habla del tema viendo solamente películas caseras y a partir de relatos orales; lo realizó usando mucho metraje, porque hay que recordar que ese fue el nacimiento de las videocámaras de mano, todos tenían una cámara. Pudo unir todas las filmaciones y encontrar ciertos personajes que lo atravesaran todo, y creó casi un tipo de historia narrativa a través de estas filmaciones de cámara en mano en la que incluye de una manera maravillosa manifestaciones, boliches y espacios domésticos.

Hay otro documental reciente de Silas Howard, el cineasta trans, que se llama *Sticks and Stones* (2014) y es sobre la vida de Bambi Lake, que fue una artista trans legendaria de San Francisco que escribió la canción “The golden age of hustlers” que trata sobre lo difícil de la vida en esos tiempos en la Polk St. El documental combina entrevistas a Bambi Lake con material de archivo de la época; pero lo sorprendente es que también lo combina con otra pieza que

Silas Howard hizo de Justin Vivian Bond, una artista famosísima, cantando “The golden age of hustlers” con mucha gente del pueblo en un estudio. Entonces aparece la fantasía, el archivo, un testigo vivo y está todo junto narrado de una forma muy emocionante y poderosa. Es un corto muy hermoso, la verdad que me gusta muchísimo. Este sería otro ejemplo.

Por otro lado, obviamente, durante los primeros años del *New Queer Cinema* se hicieron documentales, no es un fenómeno que se da sólo en la actualidad; se me ocurre pensar en una película como *Silverlake Life* (Tom Joslin y Peter Friedman, 1993), que es el más famoso. Lo hizo un varón cuya pareja se estaba muriendo de SIDA, y después lo hizo su estudiante cuando él también se estaba muriendo de SIDA. Es uno de los primeros films hechos con cámara en mano siguiendo el día a día y en usar el diario para este fin. De alguna manera pone una cara pública a lo que pasa a puertas cerradas. Hay muchos ejemplos, pero creo que casi todo termina llevando de vuelta a *The times of Harvey Milk* (Rob Epstein, 1984), que aparece antes que estos movimientos, pero no antes que el SIDA; y esa es la gran ironía de este film: es sobre el asesinato de Harvey Milk, pero todo el mundo está por desaparecer por el SIDA, no por un asesino o por un tiroteo causado por una ideología política, sino por la epidemia. Es muy interesante ver esa película ahora, contraponer lo que se creía se estaba haciendo con lo que terminó sucediendo, que fueron cosas muy distintas. Además Rob Epstein sigue haciendo películas increíbles.

¿Qué opinás de la filmografía de Jenni Olson? *The Royal Road* (2015) es una película increíble que hizo hace unos años.

BRR: Jenni Olson hace estos filmes autobiográficos en los que también incorpora ficción. También sigue los pasos de cineastas más formales como James Benning y ese tipo de personas que filma con planos fijos. Jenni trabaja con una cineasta maravillosa, Sophie Constantino, que filma sus películas, y

mucho de su trabajo son los ojos de Sophie y la narración de Jenni. Se crea a sí misma como un personaje en un tipo de narración abyecta e inexpresiva sobre su vida. Sí, creo que es un muy buen ejemplo.

¿Qué opinás sobre la proyección de sexo más *hardcore* en el cine? Y, ¿cómo lo relacionarías, si es posible, con las películas enmarcadas en el *New Queer Cinema*?

BRR: Es curioso porque la cuestión del sexo es muy complicada para el *New Queer Cinema*. Existe una división de género marcada cuando se trata de la representación de sexo “real” en las películas. Básicamente los varones *gays* nunca vieron sexo en pantalla que no les haya gustado, y las lesbianas nunca vieron sexo en pantalla que sí les haya gustado. Nunca escribí sobre esto, pero acá hay una división muy marcada. Yo defendí mucho la película *La vida de Adèle* (*La Vie d'Adèle*, 2013) de Abdellatif Kechiche: la defendí en la radio, en un ensayo que escribí para *Criterion Classics* que pueden ver online, y me peleé bastante, porque todas las mujeres que escribieron por internet —las que conocía y las que no—, la odiaron. La crítica que más me llamó la atención y me pareció más peculiar fue el argumento de que el sexo lésbico no es así. Lo mismo se dijo sobre la película de Lisa Cholodenko *The kids are all right* (2010). En algún lugar existe un tribunal que proclama que está bien y que está mal, me parece bastante extraño porque no entiendo cómo la gente puede opinar sobre esto, cuando solo tienen un conocimiento al respecto por su propia práctica. Además, ¿desde cuándo la pantalla no es un espacio para la fantasía, la expansión, la invención o hasta la falta de corrección? ¿Desde cuándo es ésta la forma de juzgar las películas?

Además, lo que no se dice acerca de *La vida de Adèle* es que la novela original en la que está basada la película es realmente problemática. Ella muere al final, y no es un desenlace que nos guste, es el tipo de resolución asociada a

un cine lésbico que solemos criticar. Él nos entrega este otro final en que ella sobrevive, tiene la posibilidad de hacer otra vida. Por otra parte, el director hizo un filme multicultural, donde la protagonista vive en un mundo entre diversas comunidades. En la historia no solo puede vérsela marchando por el orgullo, también lo hace por la educación, o acompañando a las comunidades inmigrantes. Es por ello que me pareció muy extraño el ataque. Y todo empezó cuando comenzaron a quejarse las actrices sobre el director, lo cual me pareció muy curioso porque todas las objeciones eran sobre qué tan duro las hacía trabajar, la cantidad de tomas en la película —¿desde cuando las actrices o actores se quejan de eso?—. Sé que en Francia lo más común es que lxs directorxs duerman con sus actrices, pero no se estaban quejando sobre eso, nadie se quejaba sobre eso. Así que me resultó muy extraño lo sucedido, y me parece que estas críticas no hubiesen sido posibles si el director no fuera franco-tunecino, creo que fueron quejas racistas. Es muy complejo el modo en el que se coló la sexualidad, donde considero que más bien se trató de un ataque muy sospechoso y racista hacia el director.

Pero, volviendo a la idea de lo que está permitido en relación a el sexo en las pantallas, respecto al lésbico muy poco lo es. También es hartito conocido el problema que hubo durante las primeras épocas cuando las audiencias lesbianas no querían sexo en las pantallas porque eran tomadas como pornografía. Aquél sexo lesbiano era visto como estimulación para los varones heterosexuales, por lo tanto ellas no querían que existiera. No querían que las películas lésbicas hicieran esto porque la circulación del mismo no podía ser controlada. Y se preguntaban, ¿para qué iban a ser usadas esas imágenes? ¿qué tipo de consumo iban a tener? y ¿si era posible que los varones heterosexuales se masturbaran con ellas? En aquel entonces había un halo de protección alrededor de todo este tema, existía la idea de que estos materiales se podían guardar en un lugar seguro, para no dejarlos fuera de nuestro control. Y luego con ello vino un nuevo fenómeno donde el sexo sí empezó a

estar en pantalla y las lesbianas juzgaban: “eso está mal, eso está mal”. Por lo tanto no sé dónde nos deja lo anterior. Porque para los varones gays es completamente distinto, es lo opuesto. La representación del sexo en las películas gays parece ser la “prueba” de que realmente se trata de varones gays, “Ven, realmente lo son, están teniendo sexo”. Creo que *El desconocido del lago* (*L'Inconnu du lac*, Alain Guiraudie, 2013) es sorprendente por cruzar esos límites. Por eso, le pedí a Linda Williams que escribiera para *Film Quarterly* sobre *El desconocido del lago*, *La vida de Adèle*, y otras películas de aquel año. Me parece que *El desconocido del lago*, propone algunas cosas que realmente nunca habían sido vistas en otro tipo de filmes. Algunos festivales la programaron, otros no. Estuve en proyección donde también estaba el programador —que era un varón heterosexual—, mostraron un avance y mucha gente se sintió abrumada, realmente sintieron que era demasiado explícita.

Recuerdo cuando comencé a mostrar algunas de estas películas enmarcadas en el *New Queer Cinema*, la gente reaccionaba como si hubiera demasiado sexo, decían cosas como “¿Por qué hay tanto sexo?”, ¿Por qué debemos mirar tanto sexo? Y yo decía, bueno porque así es como realmente se sabe que estás frente a una película gay. Es como la muestra definitiva de la *queeridad*: “Mirá, está erecto, esto está sucediendo... Mirá, esto es penetración”. Entonces, no está fuera de campo en donde se puede negar, en donde te podrían decir “te lo estás imaginando”. No lo podés negar porque es visible, lo están haciendo visible. Y esto no está pasando en el vacío, esto sucede al mismo tiempo en que el sexo heterosexual ya está en la pantalla. Entonces, ¿por qué el sexo gay no debería tener el mismo derecho a estar en pantalla? Pero por algún motivo el sexo lesbiano queda más librado a la imaginación, queda *fuera de campo*. Y ya no sé si eso sigue siendo protección, o simplemente un bloqueo hacia esas imágenes.

**¿Cómo pensás el panorama actual de la crítica y el cine *queer*?, o ¿qué podés decirnos acerca de lxs nuevxs directorxs alrededor del mundo?
 ¿Encontrás algún tipo de renovación en la producción?**

BRR: La generación sobre la cual escribí está ahora en un punto diferente de su carrera. Alguien como Haynes, por ejemplo, está haciendo ahora otro tipo de películas. De todos modos siempre tienen algo *queer*, la mayoría de sus trabajos lo tienen.

Pienso en diferentes países, producciones y me pregunto ¿cómo es este movimiento?, ¿qué está anunciando este *New Queer Cinema*?, ¿qué espacios está tomando? A través de internet se está creando un nuevo tipo de comunicación, o de contra-información. Encuentro algunas formas que persisten en diferentes localidades. Es un peligro pensar sobre “cómo se supone que debería ser”, o en una “fórmula”.—Ahora, ¿a dónde están los cambios? No estoy segura, pero creo que estamos atravesando un nuevo camino. Pienso en las producciones en conjunto de gente trans, en diferentes tipos de proyectos; ese es un gran comienzo. Me parece que actualmente hay una sumatoria de características que antes no había. Pienso en trabajos como los de Martel, por ejemplo, y sus búsquedas que entrecruzan la clase, la raza. Quizás hoy existe un panorama más amplio, más allá de los “temas *queer*”. Para mí siempre hay algo de positivo y negativo en eso. Tal vez no tengo las respuestas, pero sí las preguntas...

* Fermín Acosta es realizador Audiovisual, investigador, egresado de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. Maestrando en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad Tres de Febrero. Docente en UNA y FADU.

Agostina Invernizzi es estudiante avanzada de la carrera de Artes Combinadas (FFyL, UBA) y becaria del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN). Se desempeña como investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA).

Lucas Martinelli es Licenciado en Artes y doctorando en Estudios de Género por la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en UBA y UNTREF.

Romina Smiraglia es egresada del Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVyC), Licenciada en Ciencia Política y doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Docente en UBA y UNPAZ.