laFuga

Annalisa Mirizio

Moverse entre lenguajes

Por Julia Kratje

Tags | **imagen y texto** | **Literatura**

Julia Kratje se doctoró en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del CONICET y del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de la UBA. Se desempeña como profesora de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en la Universidad Nacional de Rosario (UNR).Es autora de Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino (Eudeba, 2019, Primer Premio del Concurso Investiga Cultura). Es editora y ha participado como ensayista en los volúmenes colectivos: Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo (La cebra, 2020), El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg (con Marcela Visconti, INCAA, 2020), De cuerpo entero. Debates feministas y campo cultural en Argentina 1960-1980 (con María Laura Rosa y Tania Diz, Waldhuter, 2021), ReFocus. The films of Lucrecia Martel (con Natalia Christofoletti Barrenha y Paul Merchant, Edinburgh University Press, 2022), El cine de Lucrecia Martel (con Natalia Christofoletti Barrenha y Paul Merchant, FutuRöck, 2025).

Annalisa Mirizio (1971, Italia) es Profesora Titular de la Sección de Teoría de la literatura y Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona y coordinadora del grupo GLiCiArt. Grup de Recerca sobre Literatura, Cinema i Altres Llenguatges Artístics de la misma universidad. Desde 2009 imparte regularmente docencia en el Grado de Estudios Literarios. En 2024 ha asumido la coordinación del Programa de doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales de la Universitat de Barcelona.

Es autora de *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* **(2014), obra considerada de referencia en el ámbito de los debates actuales respecto de la crisis estética y narrativa en los lenguajes visuales. Es editora y ha participado como ensayista en los volúmenes colectivos:** *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas* **(2014);** *Los trovadores: recepción, creación y crítica en la edad media y la edad contemporánea* **(con Meritxell Simó y Virginia Trueba, 2017);** *Travesías, desvíos, obstrucciones. La circulación de la teoría francesa en Latinoamérica y España* **(con Gonzalo Aguilar y Claudia Amigo, 2022);** *La teoría proyectada. Usos de la biblioteca en el cine español del siglo XXI* **(con Paula Juanpere, 2023). Recientemente, publicó su libro** *Pasolini. La biblioteca como archivo* **(2025), un ensayo luminoso, erudito y revelador sobre la praxis de Pasolini en su biblioteca.**

Julia Kratje: "¿Son las referencias literarias necesarias al pensamiento cinematográfico?": en un ensayo que vuelve sobre las reflexiones de Pier Paolo Pasolini, cuando en 1965 recurrió a la poesía para pensar un cine que se afirmaba sobre una nueva tradición visual-narrativa, proponés "leer el «cine de poesía» como movimiento entre dos paradigmas críticos, el literario y el fílmico". Allí planteás un interrogante clave: "¿En qué red secreta se apoya su pensamiento para detectar una nueva tradición a partir de una forma literaria y además en un momento en el cual la teoría del séptimo arte, a través de la semiótica, intenta emanciparse de lo literario?"

Annalisa Mirizio: Esa pregunta proviene de una de las críticas más feroces que le mueven a Pasolini tras defender la aparición de una nueva forma de cine que él llama "cine de poesía". A mediados de los años sesenta se le cuestiona sobre todo su volver a convocar conceptos literarios para hablar del cine, en un momento en el cual desde la semiología se estaba intentando armar un pensamiento cinematográfico autónomo. Me interesa la reflexión de Pasolini porque viene a demostrar la productividad de los desplazamientos y de los usos no previstos (o "salvajes") de los recursos. Pasolini ocupa un lugar muy vivo en mi aproximación a los estudios de cine, porque fue alguien que se movió constantemente entre lenguajes: entre lo literario, lo cinematográfico, lo teatral, lo

pictórico. Y lo que me interesa de su trabajo es la manera en que estos desplazamientos permiten observar desde lugares asimétricos; habilitan ver cosas que desde la frontalidad no son evidentes. Entonces, la pregunta sobre la necesidad de las referencias literarias para entender algunas cuestiones que son propiamente cinematográficas viene a demostrar la apuesta radical -una de las tantas herejías de Pasolini- contra sus detractores de mediados de los años sesenta: esa necesidad existe.

J.K: En un artículo sobre el cine de Carmelo Bene, explorás "figuras de la irreconciliabilidad entre el artista y el público" para pensar "lo ilegible" como una experiencia propiamente artística. Quisiera preguntarte por tu trayecto en cuanto al estudio de la circulación de paradigmas críticos de la teoría literaria en relación con el cine y los estudios fílmicos.

A.M: La posibilidad de pensar la ilegibilidad como una elección o una toma de posición de la imagen cinematográfica -que se afirma a sí misma como objeto artístico a través de su resistencia a la lectura- fue efectivamente propiciada por el cine de Carmelo Bene e impulsada por un estudio de Túa Blesa sobre la ilegibilidad en el arte, que "llevé" al cine. En este sentido, fue también una ocasión para ponerme a prueba con la cuestión de la circulación de los paradigmas críticos y de los conceptos. Es, como he dicho antes, la más potente lección de Pasolini que, además, está propiciada por un tipo de investigación que he ido desarrollando en vinculación con las asignaturas que imparto en el grado: "Teoría literaria feminista y estudios de género" y "Literatura y cine". A propósito de esta última, si nos ponemos a revisar la historia de la disciplina, el cine entra muy tarde en la literatura comparada (la hermandad entre las artes no asimila fácilmente la nueva imagen técnica). Entra en los años ochenta, de hecho casi siempre ligado al estudio de las adaptaciones. Cuando me incorporé a la docencia de la disciplina, con Nora Catelli, que en aquel momento coordinaba la Sección de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UB, y Mercè Coll (directora de la Mostra internacional de films de mujeres de Barcelona) que impartía la asignatura, tomamos la decisión de enseñar las relaciones entre literatura y cine potenciando la hipótesis discontinuista, o sea situándonos en el "entre" para "ampliar" la brecha. Hicimos una apuesta por el "entre" como un lugar de encuentros, pero también como un lugar de desencuentros. Nos interesaba pensar los enfrentamientos y las fisuras entre dos tradiciones, dos historias, dos escrituras. En ese sentido, decidimos insistir sobre las diferencias: aquello que separa literatura y cine. Eso fue un desafío: pensar cómo trabajar con este entre, entendido no como conector, sino como lugar de disputas, y proporcionando además a los estudiantes unas herramientas para poder luego llevar a cabo su propia labor comparatista. Aquí intervino la voluntad de visibilizar esta relación tensionada entre literatura y cine recurriendo a la circulación de conceptos y paradigmas porque, de nuevo, como sugiere Pasolini, se trata de preguntarnos: ¿qué vemos si miramos al cine desde un afuera que es el de la literatura? Esto es: sin perder de vista que estamos en un grado en Estudios literarios que es fuertemente textualista. La apuesta por la circulación tiene mucho que ver con nuestra práctica docente. No nace como una idea separada de la transmisión, sino pensando en cómo traer al aula la relación entre literatura y cine que no fuera en términos de ilustración, adaptación, recreación; digamos, huyendo de todos los lugares de ciertos estudios comparados entre literatura y cine. El primer momento, que tiene que ver con la circulación de paradigmas críticos, pero también de conceptos, se produce cuando trabajamos en clase los debates sobre la definición y la consolidación del estatuto artístico del cine insistiendo en visibilizar cómo la teoría y la crítica encaran un fenómeno artístico nuevo (esto se puede apreciar, sobre todo, en los textos de Canudo, Lukács y Epstein, entre otros). Allí vemos cómo esa aproximación a lo nuevo se lleva a cabo inevitablemente con una caja de herramientas forjada por y para otros fenómenos artísticos. Llegamos a lo nuevo con una caja de herramientas que está pensada y armada sobre lo viejo. Entonces, la circulación de conceptos se revela como una praxis, pero yo diría que casi es una fatalidad frente a lo nuevo. Una necesidad de la crítica, que de alguna manera está obligada a empezar a ver algo de lo nuevo a través de conceptos y categorías que vienen de otros lenguajes. Y por esto, decíamos, circulación de paradigmas, evidentemente, pero también de conceptos, sobre todo diría de conceptos, porque a veces traemos algo, casi aislándolo (es el caso de la "fotogenia" en el cine), para ver qué nos permite ver de lo nuevo. Justamente, en el texto que tú mencionabas antes sobre el cine de poesía yo recordaba una cosa que decía Hans-Robert Jauss cuando hablaba de qué significa para la crítica literaria el paradigma, un concepto que popularizó Thomas Kuhn. Él decía una cosa que yo creo que para nosotros sigue siendo válida: es fundamentalmente un conjunto de saberes sobre el cual nos apoyamos para intentar comprender las propuestas nuevas del arte. Es un conjunto de saberes viejos para encarar lo nuevo. Por esto, cuando trabajamos la cuestión de la circulación mencionábamos tanto los paradigmas como los conceptos, porque a veces es un

modo de leer el que circula, otras veces, como en el caso de la fotogenia, es un término que circula y que se convierte en concepto. Y por eso la circulación es una práctica, una herramienta, pero también una necesidad y una fatalidad.

J.K: En cierto modo, el "entre" que une y separa la fotografía, el cine, la literatura y el teatro hace estallar esas categorías porque en el cruce se vuelven inespecíficas, y en eso reside su potencia. ¿Cómo te vinculás con este campo de estudios tan dinámico y tan vasto?

A.M: A propósito de lo inespecífico, me interesa muchísimo la propuesta de arte inespecífico que hace Florencia Garramuño. Sin embargo, si su trabajo se concentre sobre un arte que "practica la no pertenencia", en mi caso la cuestión es qué hacer con un arte que no quiere salir de la especificidad. También la circulación es una manera de aproximación inespecífica. Es aproximarse de una manera inespecífica a algo, y en ese sentido es de doble dirección. Por un lado, como decíamos hace un momento, el ejercicio de la crítica, que se aproxima con su caja de herramientas; por otro lado, la de los creadores. Porque también me interesa la circulación en otra dirección: cómo los discursos críticos pasan a ser material de la creación. Por eso llevo años intentando armar el concepto de "biblioteca de los artistas" como una suerte de biografía lectora: un conjunto de textos, pero también una archivo de todo artista, que tiene que ver con un conjunto de lecturas que participan de la creación. Me interesa pensar cómo la biblioteca se hace imagen, cómo algunos textos habitan la imagen. Pero, de nuevo, no se trata de ilustración: pienso que los textos le añaden un espesor a la imagen, le añaden una capa más, que no deja de ser cinematográfica, y que acaba "afantasmando" la imagen, como sugiere Graciela Speranza. No se trata de pensar la biblioteca como una imagen literaria en el cine, sino cómo la circulación de discursos o textos literarios en el cine produce una contaminación de la imagen, pero sin llegar a volverla inespecífica.

J.K: En tu aproximación, esa contaminación siempre se piensa a nivel textual, de modo que se trata de indagar resonancias de lo literario en una película, al margen del repertorio bibliográfico de un cineasta en particular.

A.M: Exacto: puede ser una reverberación que no está de forma evidente en la trama ni en los personajes, sino justamente en la puesta en escena, por ejemplo. La idea de escritura cinematográfica como creación o la puesta en escena como escritura cinematográfica a veces puede incluir reverberaciones de lo literario, de lo teórico o de lo crítico que no son del orden de la cita o de la referencia explícita. En ese sentido no me interesa la crítica genética, el rastreo de las fuentes, porque, como decía Roland Barthes, a veces no hace falta leer un texto, simplemente se ha oído tantas veces hablar de ese texto que ya reverbera en la escritura aun sin haber pasado por la lectura. Y esta presencia es la que me parece más próxima a la manera de trabajar de muchos cineastas. Por ejemplo, hay una cineasta española, Celia Rico, que ha hecho el esfuerzo de destapar su laboratorio, en el ámbito de un proyecto ha expuesto todas las lecturas con las cuales ha pensado su película *Viaje al cuarto de una madre* (2018). Y entonces, por ejemplo, *Nacemos de mujer*, de Adrienne Rich, con toda la parte sobre la dimensión contradictoria de la maternidad, la ha acompañado junto con *Las pequeñas virtudes* de Natalia Ginzburg, para construir la relación entre madre e hija. En ese sentido, no se trata de armar un personaje, sino de pensar la puesta en escena de una relación, la posición de un cuerpo frente a otro, no simplemente con la tradición cinematográfica, sino también con las lecturas que acompañan la creación. Es una biblioteca que no está delante de la cámara. Está detrás de la cámara.

J.K: Antes dijiste que, además de literatura comparada, dictás una asignatura sobre teorías feministas.

A.M: La asignatura de "Teoría literaria feminista y estudios de género" está dedicada a reconstruir la historia de los debates de la teoría feminista, puesto que es importante conocer nuestra historia: cómo se armaron los debates, cómo se descartaron algunas cuestiones, qué ha sucedido con lo que progresivamente se ha ido volviendo residual en los debates feministas. El intento es siempre combinar dos preguntas, dos enfoques: la preocupación por la escritura, el texto, y la consciencia de que las condiciones materiales intervienen en la creación. Tal como decía Virginia Woolf, se trata de tener juntas estas dos preguntas para pensar dialécticamente la relación entre las condiciones materiales y la voluntad de ser autora, la voluntad de escribir. Lo que me interesa del feminismo es su dificultad para proporcionar respuestas unívocas, aunque esto se esté perdiendo cada vez más. Si tuviese que armar una genealogía feminista, empezaría con Virginia Woolf, con la tarea dificilísima

que propone *A Room of One's Own*, la de seguir pensando siempre dialécticamente las condiciones de la escritura y las condiciones de la vida, sin poder resolver esa tensión nunca. Y, por otro lado, situaría a Teresa de Lauretis, que es para mí una de las pensadoras más reacias a la simplificación. No se puede convertir lo que esta autora ha propuesto en un conjunto de eslóganes, y esto hace que a veces su pensamiento circule menos. De Lauretis ha teorizado sobre la posibilidad del feminismo de ser un fuera de campo, un discurso que resiste a la tentación de la representación, y que reverbera en las representaciones, desestabilizándolas. Esto a mí me parece lo más interesante de la teoría feminista: cómo interviene incansablemente en todas las representaciones, abriendo fuera de campo en los discursos, para producir una inestabilidad que permita la reflexión. Esta no es, tristemente, la parte más visible del pensamiento feminista hoy en día. Nora Catelli, en un reciente seminario sobre lo nuevo, decía que el feminismo es la única revolución aún no agotada, es una revolución inacabada, es todavía lo que produce cambios, y es también una *long revolution*, una larga revolución en nuestra estructura del sentir. Estoy totalmente de acuerdo con ella. La cuestión sería pensar qué ocurre cuando la capacidad revolucionaria -lo que Teresa de Lauretis llama el "potencial epistemológico radical" de la teoría feminista- se anula, cuando se reduce a un conjunto de fórmulas triunfalistas.

J.K: En otro trabajo, indagaste escritos de Luce Irigaray, de Carla Lonzi, de Luisa Muraro, de Alessandra Bocchetti, de Adriana Cavarero, de Lia Cigarini, tensionados por las agudas críticas de Teresa de Lauretis, de François Collin, de Silvia Tubert, de Lea Melandri, en un artículo ("¿Adónde conduce la exaltación de lo femenino? Logros y límites políticos del pensamiento de la diferencia sexual italiano", *Feminismo/s 15***, junio 2010, pp. 95-117) que desentraña los enfoques dogmáticos que se centran en la diferencia sexual. ¿Cómo llegaste a interesarte por estudiar el feminismo italiano a contramano de un pensamiento que pretende hacer corresponder a sujetos definidos (los hombres y las mujeres) modalidades ontológicas estables?**

A.M: La política del deseo se afirma en Italia a finales de los años ochenta, principios de los noventa: de 1995 es el libro de Alessandra Bocchetti *Lo que quiere una mujer*. Yo había observado que con la política del deseo lo que se había abandonado era una dimensión estructurante del pensamiento feminista previo, que es la atención a las contradicciones que atraviesan al sujeto: el sujeto como un lugar de contradicciones. Empezando por la contradicción estructurante: el reconocimiento del deseo y el deseo de reconocimiento. Esta atención hacia las grietas había ido perdiendo centralidad en el feminismo dando lugar a la política del empoderamiento: la *voglia di vincere*, el deseo de ganar. ¿Pero cuál es el precio de este deseo de ganar? Ese pensamiento enfocado sobre el deseo entendido como deseo de ganar quita espacio al deseo entendido como nudo de contradicciones.

J.K: Hoy por hoy, el punto ciego de esas reivindicaciones triunfalistas converge con la exaltación de un feminismo explícita o implícitamente neoliberal; algo que debería ser -por lo menos- un oxímoron, o más bien un escándalo, ya que en el momento en que se asienta en una moral toda contradicción queda aplanada. Por el contrario, a la par de un feminismo como teoría crítica, tu mirada parece inclinarse e interesarse por un cine de arte y un cine de autor (propios del proyecto moderno) en oposición a las demandas industriales del mercado. Y también, alienta una crítica que no se limita a ser una mediadora complaciente que pretende facilitar el camino del público. ¿Cuáles son tus puntos de apoyo, referentes, fuentes de inspiración (bibliográficas y cinematográficas)?

A.M: Ante todo Barthes, que no desdeña nunca ningún fenómeno, que hace de todo una ocasión, un estímulo. Esta posición frente al objeto me parece una lección importantísima. Y luego, digamos, de los autores contemporáneos, David Oubiña, Gonzalo Aguilar, aunque no hayan escrito sobre el mismo objeto que me está interpelando, igual me acompañan en mirarlo. Y evidentemente también está Virginia Woolf, cierta Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Nora Catelli, Graciela Speranza. Es una biblioteca que no está ligada a una disciplina, sino que es una caja de herramientas con la cual, un poco como hacía Pasolini, quien me acompaña siempre, me planteo las preguntas.

J.K: En tu libro *Los antimodernos del cine. Una retaguardia de la vanguardia* **planteás la hipótesis de la "antimodernidad" como respuesta a una crisis o un retroceso frente a lo moderno: un agotamiento que conduciría al rescate de algunos rasgos del cine clásico, o bien al retorno, en espiral, del pasado, en el que Barthes y su concepción del saber inspira una analogía con el cine. Entre las fuentes teóricas hay varios franceses (Barthes, Compagnon, Didi-Huberman, Rancière, Deleuze) pero también citás con recurrencia a David Oubiña. Entre los antimodernos situás a Claire Denis, Miguel Gomes y Arturo Ripstein, pero también volvés sobre Pasolini, Godard, Rossellini. ¿Continuaste**

pensando prolongaciones con respecto a la serie antimoderna? [1]

A.M: La idea del libro sobre los antimodernos tenía que ver con la percepción de un retorno de ciertas formas del cine clásico, pero desde la conciencia moderna de la imposibilidad de retorno. Entonces, lo que defiendo es que ser antimoderno (como propone Compagnon) quiere decir estar de vuelta de la modernidad, no es estar en contra de la modernidad. Y de nuevo es Barthes quien apunta este camino: pensemos en *La preparación de la novela*, donde vuelve a ciertas cuestiones de la biografía de Proust, de las fotografías, con un deseo de retorno imposible. Y en todo esto hay alguien que me acompaña silenciosamente: la *Ciencia Nueva* de Giambattista Vico, que es en sí mismo un libro imposible sobre los retornos. En cuanto a la cuestión de los antimodernos, me pregunto ¿qué pasa después de la posmodernidad (incluso si se considera la posmodernidad como una parte de la modernidad)? En 2014, planteaba la posibilidad de observar desde el concepto de la antimodernidad a Denis, a Gomes y a Ripstein. Pero luego, de nuevo por encargo -y esto, como dije, lo aprendí de Barthes, que convierte todo encargo en un disparador de su pensamiento-, me pidieron un texto sobre el cine después de la posmodernidad. Por un lado, podemos pensar el retorno a algunas formas del cine clásico de los antimodernos, pero por otro lado he aventurado la aparición de un modo de representación "romántico", una especie de retorno de la episteme romántica. Porque veo que en el cine contemporáneo hay una tentación de concluir, una desaparición de la dialéctica entre los tiempos, una necesidad de reconciliar los elementos del film que es previa a la modernidad pero no coincide con el clasicismo. La modernidad ha sido heterogeneidad, no reconciliación; enfrentamiento, disyunción. Pero, después, algunos cineastas volvieron a algunas formas del cine clásico, a un cierto cine narrativo, y otra parte volvió, diría, antes de lo clásico. En el cine catalán que se está realizando en este momento, por ejemplo, están apareciendo cuestiones que tienen que ver con invenciones formales, pero también hay una necesidad de concluir, de reconciliar, de ofrecer una historia. Y esto sin duda es una presión del mercado, una orden de cerrar el sentido, una exigencia de las productoras, pero también algo que se da de una manera más sutil, que me hizo pensar que había como una suerte de retorno de algunas posiciones del romanticismo en el cine contemporáneo. Estoy de acuerdo con Alain Badiou cuando dice que el principal problema del artista hoy es cómo no ser un formalista romántico.

J.K: Volviendo al des/encuentro entre cine y género: ¿cómo trabajás los enfoques feministas en relación con la literatura y con el cine? Chantal Akerman, Cecilia Mangini, Helena Lumbreras, Albertina Carri aparecen en tus ensayos junto al interés por el cine de Pasolini, de Víctor Erice, de Cesare Zavattini, de Glauber Rocha.

A.M: Las mujeres continúan relatando partes de la existencia femenina que no habían entrado nunca en el cine. De nuevo pongo el ejemplo del cine catalán donde están apareciendo películas que ponen el foco en el lado oscuro de la maternidad, pero el riesgo es casi siempre a nivel del argumento, con una forma que concilia los diversos elementos del lenguaje cinematográfico. No es una forma arriesgada, no es una forma que arriesga. ¿Es posible plantear una ruptura con una forma que no rompa? Es muy difícil porque la crítica se ha vuelto mayoritariamente crítica argumental, en lugar de prestar atención al "cómo". En un momento en el cual todo se hace posible, es casi imposible poder articular una propuesta de una cierta complejidad. Por eso pienso en Fassbinder, Carmelo Bene, Pasolini, todos estos autores, Chantal Akerman, por supuesto, y cierta Delphine Seyrig, que apuestan por una forma que evidentemente iba a desagradar y que se ha revelado productiva porque permite volver a ella una y otra vez desde distintas preguntas. Pero hay trabajos que no resisten las preguntas de la crítica. Por eso siempre pienso que estamos en una fase de transición hacia otro modo del cine que todavía no vislumbramos.

Notas

1

Ver en este mismo número: Los antimodernos. Una retaguardia de la vanguardia. Seección Documentos. https://lafuga.cl/los-antimodernos-una-retaguardia-de-la-vanguardia/1307

Como citar: Kratje, J. (2026). Annalisa Mirizio, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-02] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/annalisa-mirizio/1308