

Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg

Feminist stories from Maria Luisa Bemberg

Catalina Trebisacce

Universidad de Buenos Aires
catalina.katienka@gmail.com

SÍNTESIS

En el presente trabajo es una exploración por la filmografía de María Luisa Bemberg, cineasta argentina y feminista. El trabajo está dividido en dos partes y dos objetivos. Por un lado, considerando que María Luisa fue una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina (UFA), se analizan las obras del periodo con el fin de producir un testimonio de las experiencias de militancia feminista en Argentina en la década de los setenta a partir de los relatos recreados por María Luisa. La segunda parte está orientada a estudiar las películas producidas durante la décadas del ochenta y noventa, período en el que María Luisa Bemberg había abandonado la militancia feminista, organizada mas no la apuesta de realizar un cine feminista.

ABSTRACT

In this paper I explore the filmography of Maria Luisa Bemberg, argentine and feminist filmmaker. The work is divided into two parts and two targets. On one hand, considering that Maria Luisa was a founder of the Feminist Union Argentina (UFA), analyzes their works of the period in order to produce a witness to the experiences of feminist activism in Argentina in the seventies to from the stories recreated by Maria Luisa. The second part is aimed at studying the films produced during the decades of the eighties and nineties, a period in which Maria Luisa Bemberg had left the organized feminist activism but not the commitment to make a feminist film.

Palabras claves: María Luisa Bemberg, la mujer moderna, feminismo argentino, el *continuum* lesbiano, cine feminista.

Keywords: María Luisa Bemberg, the modern woman, argentine feminism, lesbian continuum, feminist film.

Introducción

La perspectiva feminista en la producción cinematográfica contemporánea ha sido explorada por numerosos estudios, aunque preponderantemente en el marco de investigaciones ligadas al campo del arte y de la literatura. Las ciencias sociales y la historiografía entran, lenta y tímidamente, tanto en el empleo de las producciones cinematográficas a título de fuentes documentales, como en la utilización de las herramientas teóricas elaboradas por la teoría feminista. En este demorado camino se inscribe el presente trabajo, que es un estudio de perspectiva historiográfica, sobre la obra de María Luisa Bemberg, que abreva en aportes de la epistemología feminista.¹ El mismo contará de dos partes. En primer lugar, se analiza el testimonio fílmico que producen algunos de las obras de Bemberg, centralmente sus cortometrajes, en relación con la militancia feminista que tuvo lugar en Argentina en la primera mitad de la década de los setenta –momento de rebeldías y revoluciones diversas–. En segundo lugar, se estudia la producción que María Luisa realizó en la década de los ochenta y en los años noventa –desde el declive de la dictadura militar, pasando por los primeros años de la llamada transición democrática hasta la consolidación de la democracia acompañada de una economía neoliberal–, períodos, éstos, en los que la directora había abandonado ya las filas de la militancia feminista pero había agudizado la perspectiva feminista de su lente.

I. Los cortometrajes, versiones estética-políticas de las denuncias del feminismo argentino de los años setenta.

El mundo de la Mujer (1972) y *Juguetes* (1978) son dos obras que podríamos reconocer como abiertamente militantes, con objetivos políticos prácticamente explícitos.² En ellas el/la espectador/a puede descifrar fácilmente los sentidos que buscan ser transmitidos, aunque la sutileza de la lente de María Luisa siempre guarda sorpresas.

La realización de *El mundo de la mujer* (1972) estuvo motivada por la exposición que ese año se realizó en el predio de “La Rural”³ que llevó como título “La mujer y su mundo”. El corto, filmado íntegramente en dicha exposición, tiene la virtud de volver evidente la

multiplicidad de poderes e intereses que por entonces interpelaban y producían –material y subjetivamente– a las mujeres modernas. Bemberg filma, sin inocencia, el brindis de apertura de la exposición que reúne en celebración a empresarios y curas. Una voz en *off* lee el catálogo invitación de la feria:

Un universo que sólo piensa en usted... las firmas más importantes del país trabajan por y para usted, por y para usted, su destinataria más importante. Las inquietudes, las curiosidades, las aspiraciones, los problemas y los sueños femeninos. Femimundo cambiará algo en su vida

Femimundo S.A. realiza la primera muestra internacional 'La mujer y su mundo'. Todo lo nuevo que se produce en el país, modas y elegancia, belleza, cosmética, alimentación, artículos del hogar. Femimundo S.A. en base a profundos estudios y experiencias, realiza esta muestra dirigiendo sus intereses y apelando al más poderoso factor de consumo de la época actual: la mujer

Las imágenes, los énfasis y reiteraciones del audio procuran poner en primer plano los intereses económicos implicados en el *affaire* de la mujer actual, de la mujer moderna. Pero el ojo crítico de Bemberg no se detiene en las determinaciones materiales de la experiencia de opresión de las mujeres. Lejos de participar de un reduccionismo económico, y en sintonía con los posicionamientos sostenidos desde la Unión Feminista Argentina (UFA), *El mundo de la mujer* señala el despliegue de otros poderes que, a veces en coincidencia con los intereses económicos, a veces no, dejaban su impronta en la producción de la "mujer moderna". Son los poderes que Michel Foucault (2002[1976]) desde su conceptualización del poder en términos productivos ha llamado poderes biopolíticos. Éstos suponen la intervención de poderes no meramente represivos sino centralmente productivos que se despliegan a partir de dos tecnologías, una que interviene desde el detalle (anatomopolítica) y otra que lo hace desde el control productivo de poblaciones (biopolítica, propiamente dicho).⁴ Ambas tecnologías serían las dos caras del poder biopolítico de producción de poblaciones. Este poder productivo, si bien es viejo ya para mediados del siglo XX, aparece con intensidad renovada en estas décadas, de la mano de las transformaciones que estuvieron ligadas a cambio en los procesos de producción pero que también los excedieron.⁵ En Argentina puntualmente, lo que

podríamos interpretar como la producción biopolítica de la “mujer moderna” tuvo lugar a partir de mediado de la década del sesenta, en el marco del llamado proceso de modernización.⁶ Isabella Cosse (2009) sostiene que el proceso de modernización implicó una revisión de los patrones de comportamiento del sujeto femenino. La autora identifica dos modelos de mujer: la mujer doméstica, esterotipo previo a los años 60, y la mujer liberada, paradigma de lo que denomino en este texto como “mujer moderna”, a quien identifica como objeto de una fuerte tensión entre los mandatos de liberación y superación y los mandatos conservadores de maternidad y heterosexualidad obligatoria, entre otros. Las comillas que mantengo para referirme a este sujeto buscan, a través de las suspicacias que ellas introducen, poner en un primer plano la tensión que señala Cosse entre una mujer moderna, pero a la vez una mujer sometida a las pautas culturales tradiciones.

La cámara de María Luisa se mueve con agilidad por los pasillos de la feria y se detiene a enseñar dos importantes áreas temáticas del supuesto mundo de intereses femeninos. Por un lado, como primer conjunto de intereses, se muestran desfiles y concursos de peinado y maquillado, y todo aquello relacionado con la producción de la belleza femenina. Se exhiben también aparatos destinados a hacer de la mujer moderna una mujer bella y se emplean promotoras como maniquís vivientes para exhibir las virtudes de aquellos. Una promotora es subida a una cinta reductora, otra a una máquina modeladora, otra más a una bicicleta fija, todas con una espléndida expresión de confort, rodeadas de muchos otros aparatos como: el modelador de busto, el depilador facial o la plancha antiarrugas... Mientras las promotoras sonríen, los/as espectadores/as se detiene, se sorprenden un poco del espectáculo de volver objeto a un ser humano, pero luego terminan disfrutándolo.

La cámara también capta otros signos que suscitan un extrañamiento con aquellas situaciones. En una escena, perdida entre otras, varias personas rodean una cama giratoria.⁷ En ella una mujer yace (in)cómoda, entre almohadones, mientras la cama gira muy lentamente con ella en exhibición. La mujer debe observar cómo es observada. Nada de natural hay en esta escena que tiene lugar en el minuto cinco y dieciochos segundos. La incomodidad de la promotora que lanza sus ojos verdes al cielo devela lo trabajoso del dispo-

tivo. Es la encarnadura y el extrañamiento con lo que John Berger ha señalado en su libro *Modos de ver* respecto de la constitución de la subjetividad femenina en occidente a partir de las representaciones de las mismas.⁸ En este trabajo, el autor británico enfatiza la importancia de la mirada sobre la mujer en la construcción de la subjetividad femenina. Dice Berger:

Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión (2007[2000]:55).

Esta construcción de la mujer como objeto visual, sometida al escrutinio del ojo masculino (tanto de varones como de mujeres), resulta manifiesta en todas las situaciones enumeradas más arriba, tomando quizás alevosía en la instancia del concurso de peinados, momento en que varias mujeres son sometidas a evaluación por un grupo de varones que las miran al detalle desde la segura posición de estar a salvo de cualquier evaluación o cuestionamiento por ser aquel quien tiene la capacidad de escudriñar sin ser escudriñado, de mirar sin ser mirado, un micro panóptico (13 minutos, 6 segundos).

Esta construcción de la mujer para consumo del varón supone una ausencia del deseo y del placer femenino, o más concretamente, implica la producción de un placer femenino mediado por el placer masculino. Las mujeres desean para ellas lo que los varones desean de ellas. En definitiva, ser deseadas por ellos se constituye en el fin último de todas sus actividades. Es muy ilustrativa, en este punto, la lectura del "Libro Azul" de *Para Tí* que una voz en *off* realiza mientras corren las imágenes de un desfile. Se oye: *Para el hombre de cáncer la mujer ideal debe ser romántica, generosa y poco exigente. Por eso hay que exigirle muy dulcemente si usted quiere llevarlo al altar.*" (3'50"). El horóscopo que reseña la revista no es el de la mujer de cáncer sino el del hombre de cáncer, al que la mujer, cuyo signo zodiacal es irrelevante, debe buscar complacer.

La segunda área de supuesto interés femenino que el corto pretende enseñar y someter a irónica crítica lo constituyen los *stands*

dedicados a las actividades de la mujer y sus productos vinculados. Se exhiben, entonces, mujeres cocinando, mujeres cocinando, mujeres limpiando, y junto a ellas un extenso ejército de electrodomésticos y asociados, máquinas de cocer, hornos, heladeras, lavarropas, etc.

Tanto en los *stands* dedicados a la belleza como en los dedicados a las tareas domésticas encontramos cómo los cuerpos de las mujeres aparecen intervenidos hasta el detalle (*anatomopolítica*): cuál era el mejor peinado con que esperar al marido o salir a buscarlo (y obviamente también, cuál era el mejor *spray* para este objetivo); pero también cuál era el mejor modo de amasar la pasta para la familia (y obviamente también, cuál eran la mejor harina y la mejor máquina de hacer pastas) o la manera más rápida de tener toda la ropa limpia (y obviamente también cuál era el mejor jabón y el mejor lavarropas).

El corto concluye con la imagen de una mujer que simula ser un maniquí, es decir, una mujer que evoca la forma de un maniquí, que a su vez está vestido y arreglado de mujer. La mujer-maniquí es filmada detrás de unos barrotes que simulan una reja-jaula, mientras la voz en *off* dice: *Aquí terminó la tarea del gran duque. Había encontrado a la dueña del zapatito de cristal. La llevó al castillo donde Cenicienta y el príncipe se casaron y fueron felices.* La imagen final retrata con sarcasmo la situación de la mayoría de las mujeres, enrejadas en sus bien cuidados hogares y en sus bien decorados cuerpos, todo ello puesto para el placer del varón y a beneficio del capital.

El mundo de la Mujer se inscribe como una crítica al proceso que interpeló, sedujo y afectó especialmente a la población de las mujeres,⁹ el proceso de modernización sociocultural que se había iniciado en la década anterior. La modernización puso en el centro de la escena pública, aunque no necesariamente política,¹⁰ a estos sujetos. El *boom* editorial que se desarrolló por aquellos años acompañó este proceso. La llamada “mujer moderna” fue tapa de diarios, revista y tema de debate en algunos programas televisivos que comenzaban a invadir las tardes hogareñas. Este estereotipo de mujer fue también el objeto de interés y lucha de las feminista de los setenta, en tanto que se proclamaba como el paradigma de la liberación de las mujeres. Para las feministas, como lo ha demostrado el análisis del corto, la retórica sobre las transformaciones en la vida cotidiana de las “mujeres modernas” no era otra cosa que palabrerío que reubicaba a las mujeres en los *aggiornados* lugares de sumisión y dependencia al

varón. De hecho, *El mundo de la mujer* incluso llega a ironizar sobre el propio gesto mismo de poner en el centro de la escena pública a las mujeres. El corto comienza con una voz en *off* que lee fragmentos del cuento infantil *La cenicienta*, que ponen de manifiesto la inocencia de la felicidad de quien es invitado/a a sentarse en la mesa del rey para participar de una historia que hasta el momento lo/a había tenido de tan solo un/a espectador/a, y en la que no podrá más que tener una participación ocasional. El plano aún está en blanco y una voz en *off* dice:

Hace muchos años en un lejano reino, había una linda chica llamada Cenicienta. Vivía con su cruel madrastra y dos hermanastras. Un día recibieron una invitación del palacio real...

Mientras terminan de sonar las palabras “palacio real” se enciende la cámara y captura la imagen de la entrada a la exposición de “La Rural”. La irónica y sutil lente de Bemberg es canal para impugnar lo vacío de la alegría del protagonismo femenino en el predio ferial; lo que es, en realidad, una metáfora del, también vacío, protagonismo que por entonces vivenciaba la población de mujeres en el marco de los discursos modernizantes que la tomaron como objeto central.

El segundo cortometraje –y último en el género– *Juguetes* (1978) expresa una preocupación de aquella sociedad que estrenaba y se entusiasmaba con la divulgación de los desarrollos científicos de las ciencias humanas, como la sociología pero especialmente la psicología y, puntualmente, el psicoanálisis.¹¹ Se trata de la preocupación por la enseñanza de los/as niños/as en la sociedad moderna, preocupación que compartían las feministas, aunque en otro sentido como lo demostrará el análisis de corto.

Juguetes es, otra vez, un corto filmado en el predio de “La Rural” en ocasión, esta vez, de la “Exposición del Juguete”. El *film* busca poner a la vista la participación de los juguetes diferenciados por género en el desarrollo posterior de los individuos. Búsqueda que es acompañada por cortas entrevistas a niños y niñas, en las que se les pregunta en torno de sus expectativas a futuro. ¿*Qué vas a hacer cuando seas grande?*, pregunta una y otra vez un caballero con micrófono en mano. Las niñas contestan casi unánimemente: *maestra*, mientras que los muchachitos dicen: *polista, ejecutivo, médico, físico*

nuclear, abogado, contador, técnico electrónico. Un cartel filmado por unos segundos introduce estas entrevistas, en él se lee: *Desde la infancia las expectativas de conducta son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de manera específica para que actúen de manera específica.*

La cámara de María Luisa recorre nuevamente los pasillos de la feria y se detiene en los *stands* diferenciados para nenas y para nenes. Los destinados para ellos suponen juegos de acción y de destreza heroica. Los niños juegan a ser mosqueteros o super héroes. Los stands para ellas tienen juegos que son réplicas en miniatura de las actividades que deberán desarrollar cuando sean adultas, es decir, cuidado de la apariencia personal (vestidos, maquillajes, etc.) y tareas del hogar (cocinita, planchita, costurerito, etc.). Las imágenes de las niñas jugando son intercaladas con imágenes de mujeres adultas realizando sus actividades. Niñas-adultas, adultas-niñas. El ojo irónico de María Luisa sugiere ambigüedad y no es fácil saber si las niñas juegan a ser adultas o las adultas son aún unas niñas.

El cortometraje finaliza con una imagen de una niña y un niño de la mano, jugando juntos y el entrevistador que le pregunta a una niña (que es la nieta de María Luisa) *Bárbara ¿qué vas a hacer cuando seas grande?* Entonces ella se abre su camperita y muestra su remera que dice su nombre *Bárbara*. Las últimas palabras del *film* son una dedicatoria a ella: *A Bárbara, con esperanza*, firma su abuela feminista.

La educación de los/as hijos/as fue también un tema de actualidad en las revistas y los programas de televisión. Si bien, como sostiene Mariano Plotkin (2003), ya con anterioridad pedagogos y reformadores de la educación habían sugerido una revisión de los modos enseñanza, hacia fines de los años 60 esas propuestas se convirtieron en materia de reflexión vía la matriz conceptual (aunque en ocasiones sólo vía la retórica) psicoanalítica. Pues el lenguaje y los conceptos psicoanalíticos habían desbordado los centros de investigación e inundaban a la sociedad desde las revistas y otros medios de difusión masivos. El psicoanálisis de divulgación se convirtió en una herramienta para pensar la realidad social e individual, y como parte de ella las relaciones familiares. Plotkin sostiene que la analítica del psicoanálisis canalizó ciertas ansiedades despertadas por las transformaciones sociales acarreadas por el proceso de modernización, que impactaba en los distintos momentos del desarrollo de la vida, como fueron los nuevos roles femeninos,

la sexualidad no reproductiva, la juventud y la educación de los/as hijos/as.

Un ejemplo de estas reflexiones lo constituyó el muy popular espacio mediático creado por Eva Giberti llamado *Escuela para Padres*. Éste, primero en formato de una columna en revistas de actualidad y luego en el prestigioso formato de libro, dio al tema de la crianza de los/as niños/as una centralidad inusitada por fuera de las revistas especializadas o los institutos dedicados a la enseñanza. Un nuevo imperativo quitaba el sueño a los/as jóvenes padres/madres de familia, pues la moda y la ciencia dictaban que toda familia moderna debía tomar en sus manos el asunto de la educación de sus hijos/as y tener una actitud reflexiva a su respecto. Un ejercicio innovador que los/as padres y madres de las generaciones anteriores no lo había tenido que realizar. En sus columnas y su libro Giberti bregaba por el desarrollo de esta actitud reflexiva en los/as padres/madres, que les permitiera una enseñanza más comprensiva para con sus hijos/as. La autora del *best seller* explicaba el carácter definitorio, especialmente en los primeros años, del desarrollo de una buena crianza.¹²

Por su parte, las feministas habían apuntado también sus críticas a este proceso de formación de individuos desde una perspectiva –y un convencimiento político– constructivista de los géneros, que garantizaba un sistema de jerarquía y desigualdades entre ellos; aunque lo hicieron en otro sentido. El feminismo de la segunda ola, que es el que aquí nos convoca, hizo bandera de la célebre frase que escribiera Simone de Beauvoir en su *Segundo Sexo* en la que sostenía *mujer no se nace, se deviene*. Esta perspectiva constructivista fue central en el feminismo de los 70 y supuso una reflexión también sobre la educación de los niños y de las niñas. *Juguetes* es un cortometraje que toma esta temática. Así es como en el primer minuto y treinta y uno segundos, un cartel detenido reza: *Los juguetes y los cuentos no son inocentes: son la primera presión cultural*.

Es necesario hacer notar que ambos cortos se realizaron en contextos políticos disímiles, el primero, coincidiendo con la prometedora apertura electoral convocada en abril de 1972 por el presidente de facto Alejandro Agustín Lanusse y, el segundo, después de producido el último golpe militar de 1976 y justamente en uno de los años más agresivos de la represión dictatorial. Entre un corto y otro la realidad política local había cambiado mucho, sin embargo, como

señala Sergio Pujol, *la cronología de la historia política tiene razones que la historia cultural no comprender* (2007:286). Así es que los dos cortos pueden analizarse en relación al mismo proceso, que venían suscitándose en el campo que componen los hábitos, las costumbres y las pautas de consumo masivo, proceso que fue reconocido por ciertos/as historiadores/as como modernización sociocultural de la Argentina.¹³

II. Fuera de las filas del feminismo organizado, Bemberg profundiza su perceptiva feminista en su cine

Me ocuparé aquí de las películas dirigidas por Bemberg, realizadas en las décadas del 80 y 90, período en el que la directora se había alejado ya de la militancia feminista organizada aunque, puede constatare, continuó con aquella militancia a través de su producción artística. Las obras que aquí trataré son de tramas complejas y sutiles, y contrastan con los cortos anteriores de carácter más político y panfletario. Están cargadas de pliegues, reveses y contradicciones que Bemberg explota con notable destreza.¹⁴

Antes de adentrarme en el análisis de las películas, el primer elemento a subrayar y que es la base sobre la que se estructuran sus relatos, es la decisión de Bemberg de hacer jugar a las mujeres el rol protagónico de sus historias. Esto es una característica definitoria de su cine y puede observarse desde la primera hasta la última de sus producciones. Es un gesto narrativo buscado y no efecto a una supuesta intuición empática femenina. La clásica fórmula de producción de relato desde el siempre protagónico varón era una imposibilidad de hecho para la creación de un cine con perspectiva feminista. Respecto esto reflexionaba María Luisa en un reportaje:

Argumento y personaje se identifican, no puede ser de otra manera. La historia gira alrededor de una mujer que tiene sus conflictos, toma sus propias decisiones y trata de vivir su vida intensamente. En ese sentido sí puede decirse que se trata de una película feminista, porque tradicionalmente la mujer es presentada como factor desencadenante de las connotaciones dramáticas del hombre.¹⁵

El abordaje de las películas que me propongo ahora será de dos órdenes y en dos momentos. Por un lado y en primer lugar,

procuraré un análisis de algunas películas que vaya al corazón de algunos dispositivos narrativos propuestos por Bemberg, que toman la forma de apuestas y estrategias propias del feminismo como movimiento político y como campo epistemológico. Por otro lado y en segundo lugar, intentaré una lectura diacrónica de los trabajos de la cineasta que brindará alguna información respecto del devenir de pensamiento feminista en María Luisa Bemberg.

i. Comienzo, entonces, analizando algunas de sus obras a través de las cuales es posible reconocer distintas herramientas y estrategias feministas de su cine. Para ello me detengo en *Momentos*, *Señora de Nadie*, *Camila* y *Yo, la peor de todas*, films de distintos momentos, con historias disímiles y que, en su contraste, permiten visualizar fácilmente el desarrollo de las herramientas en cuestión.

Momentos es la historia de un triángulo amoroso narrado desde la inusual óptica de una mujer. Lucía, la protagonista, interpretada por Graciela Dufau, se encuentra confundida por dos amores varoniles, su marido (Héctor Bidonde) y un hombre que llegará a ser su amante (Miguel Ángel Solá).¹⁶ Por habitar un presente más familiarizado –aunque no mucho más– con este tipo de perspectiva, se vuelve imperioso remarcar la radicalidad que ella tiene en el contexto social de los tempranos ochenta, todavía bajo el último régimen militar. La sociedad de entonces hablaba ya, y profusamente, de la llamada “doble moral” o infidelidades pero, claro, sólo era posible de ser practicada por varones. La intrépida pluma de Bemberg¹⁷ habilita a la protagonista mujer a que pruebe el sabor de ese deseo prohibido, y de la mano de esta ficción narrativa hace que cobre estado público un asunto habitualmente escondido bajo la alfombra: la infidelidad de la mujer. Las mujeres, parece decir la directora, también tienen el poder de ser infiel. Como si hubiera leído a las feministas norteamericanas que años después comenzaron a impugnar los discursos (de otras feministas) que reducían a las mujeres a la condición de víctimas descargándolas de potencia, Bemberg elige para Lucía el placer y el peligro.¹⁸

Ahora bien, y por otra parte, aunque en *Momentos* la cineasta no descuida “detalles” (que no son tales, claro está) que encarnaban reivindicaciones centrales del feminismo de la segunda ola, como era la importancia de la independencia económica de la mujer para

tener la posibilidad de elegir su destino entre estos dos hombres,¹⁹ el *film*, sin embargo, presenta ciertas características problemáticas que serán revisadas y transformadas en las películas siguientes, dando forma a herramientas y estrategias políticas más definidas y propias del feminismo.

Las características problemáticas se presentan en, por un lado, una representación aislada de la protagonista. Lucía no entabla lazos de solidaridad con nadie. Su conflicto parece ser un conflicto privado, lo que de alguna manera confirma ciertas ideas del sentido común que las feministas combatieron y combaten. Y aunque María Luisa sabía que los problemas de Lucía eran problemas políticos y no privados, en *Momentos* se produce irremediamente el efecto contrario. La segunda característica problemática estriba en que en *Momentos* no presenta un desenlace que ilustre un cambio del estado de cosas previo, sino que, atravesado el conflicto, todo retorna a su estado originario. Lucía después de la “escapada” con su amante a la ciudad balnearia de Mar del Plata, retorna con su marido para continuar la vida a su lado. Si bien el retorno de Lucía dista mucho de ser alegre y deseado, es, aún así, un retorno elegido. La cineasta le hace volver a elegir a la protagonista aquella relación de la que, tiempo atrás, se sintió desencantada. La aventura con el amante en aquellos días de enloquecido amor representaron sólo unos momentos.²⁰

Sería posible pensar que estas características –la sensación de aislamiento y la de la imposibilidad de transformar sus vidas– pudieron haber sido buscadas por la directora para conseguir un retrato fiel de la realidad de muchas mujeres. Sin embargo, a partir de *Señora de Nadie* María Luisa tomó otras decisiones al respecto que podríamos considerar políticas. La cineasta no sólo retrató una realidad sino que tomó cartas con miras a intervenirla y no volvió a (re)producir características como las mencionadas.

El mío es un cine muy comprometido con la ideología feministas y siento como una obligación ética proponerle al público una imagen de la mujer diferente a los estereotipos que suele dar de ella el cine masculino.²¹

En principio, *Señora de nadie* como también *Camila*, *Yo, la peor de todas* y *De eso no se habla* cuentan con desenlaces que representan un cambio en el estado de cosas preexistente, aunque algunos resulten

más alegres (en *Señora de Nadie*, la protagonista, después de la gran crisis de su separación, arma una nueva vida rodeada de amistades queridas) que otros (Sor Juana Inés de la Cruz en *Yo, la peor de todas* vive las tristes consecuencias de su osadía de querer participar del saber)²². Este punto puede leerse como una apuesta política de la directora por el hecho de romper la inercia del *status quo*. Pero quizás aquello que resulta más característico de una perspectiva feminista a destacar sea la construcción de un dispositivo narrativo que ponía en cuestión la heterosexualidad obligatoria, el matrimonio y la monogamia, al tiempo que proponía otros vínculos eróticos alternativos potentes y deseantes; alternalidades que, siguiendo a Adrienne Rich, podríamos pensar a partir de su *continuum* lesbiano.

Rich afirmaba que en la invisibilización de la existencia lesbiana estaba la evidencia del carácter opresivo de la heterosexualidad obligatoria. Para esta autora la existencia lesbiana supone tanto *la ruptura del tabú como el rechazo hacia un modo de vida obligatorio* (1999:189). Pero Rich de ninguna manera volvía excluido de las lesbianas el privilegio de imputar un modo de vida obligatorio. Para ello elaboró el concepto de *continuum* lesbiano, por el cual se proponía *incluir una gama –a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia– de experiencias identificadas con mujeres* (1999:188) no circunscriptas simplemente a las relaciones sexuales entre ellas sino también a *formas de intensidad primaria entre mujeres, inclusive el compartir una vida interior rica, el unirse contra la tiranía masculina, el dar y recibir apoyo práctico y político* (1999:188).

Es exactamente esta idea del *continuum* lesbiano la que se encuentra plasmada en casi todas las tramas relacionales que teje María Luisa en sus historias a partir de *Señora de nadie*.²³ Esta película es el relato de una mujer, felizmente casada, madre de dos hijos, abocada con dulce amor a las tareas de ama de casa, hasta que un día, sorpresivamente, descubre que su esposo la engaña y que lo ha hecho durante mucho tiempo. A partir de este momento, Leonor, la protagonista que es interpretada por Luisina Brando, toma cartas en el asunto: abandona el hogar. La lente de Bemberg produce un “detalle” al momento del abandono del hogar que merece una pequeña mención. La cámara filma a Leonor dejando pequeñas notas amarillas en cada espacio de la casa que requería de su atención. Las notas dicen: *lavar, buscar plomero, ordenar*, etc. María Luisa hace que Leonor

deje las huellas de su trabajo inmaterial para que puedan ser leídas por su marido pero también por los/as espectadores/as de la pantalla grande. Nuevamente, aparecen las señales de las reivindicaciones feministas más destacada en aquellos años, el reconocimiento y visibilización del trabajo doméstico.

Una vez que Leonor deja su casa matrimonial, se producen reacomodamientos en la vida de la protagonista que resultan cruciales y positivos: por un lado, rearma su vida laboral y, por otro, entabla nuevos vínculos afectivos que serán centrales en el film. En ellos me detendré porque son la expresión de ese *continuum* lesbiano.

Con su pequeña y apurada maleta Bemberg hace recorrer a Leonor la casa de su madre primero, primera alianza femenina, la de su tía, después. Pero el verdadero *continuum* lesbiano se produce, como es de esperar de una feminista, fuera de la familia, con una compañera de trabajo y con un amigo gay, Pablo, extraordinariamente interpretado por Julio Chávez. Leonor entabla relaciones felices eróticas con estos dos personajes.²⁴

Leonor convive un tiempo con su compañera de trabajo en el pequeño departamento de ella y la experiencia es deliciosa para ambas que bromean con lo buen esposas que son una para la otra. Después Leonor recibe la invitación de su amigo gay, Pablo, a ir a vivir con él a una casa más grande. Varias escenas con él están cargadas de erotismo y amistad, entre ellas especialmente la que se produce cuando, justamente, le propone vivir juntos. Los nervios, la alegría, el erotismo, emulando una propuesta amorosa dice: *Leonor* –dice mientras parpadea ansioso, revolea los ojos al cielo y respira lento para calmarse– *¿Querés venir a vivir conmigo?* La propuesta, es felizmente aceptada, y las escenas siguientes son las que se esperan para la celebraciones de un amor romántico, sólo que aquí son dos amigos que celebran su vínculo de amistad: salen a la calle y una hermosa lluvia de verano los moja, ellos corren tomados de la mano y bailan.

El desenlace de *Señora de nadie* es también, en este mismo sentido, completamente disruptivo. Después de algunas experiencias con amantes ocasionales, después, incluso, de haber vuelto a encontrarse con su marido, Leonor termina eligiendo la convivencia con su amigo y la escena final los encuentra juntos en la cama charlando, riendo; erotismo de la amistad.²⁵ En los siguientes *films* Bemberg no

perderá ni la preocupación por narrar una historia cuyo final cambie el orden de las cosas, ni la puesta en evidencia de las alianzas alternativas, femeninas, los *continuum* lesbianos.

Camila además de ser la historia friccionada de Camila O’Gorman, es la historia de una mujer de la alta sociedad porteña de la Argentina rosista, que se ha enamorado de un cura contestatario; es decir, es la historia de un amor heterosexual. Y, sin embargo, es la historia de una crítica a un modo de vida obligatorio. La protagonista ha rechazado al mejor candidato para matrimonio y se lanza a una aventura doblemente prohibida, por la familia, que por sus vínculos políticos encarna también al Estado, y por la Iglesia. El final de esta historia es tristemente conocido pero es felizmente comprometido con las convicciones de sus protagonistas. Nadie salva al cura ni a Camila de la pena de muerte, pero tampoco nadie ha conseguido someterlos a retomar los caminos de vida esperables para cada uno/a.

En esta película, Camila entabla una alianza con su abuela paterna, condenada a reclusión también por un amorío prohibido. Camila siente atracción por su abuela y cuando los acontecimientos de su amorío con el cura toman estado público, su padre furioso recuerda aquel vínculo con la abuela. María Luisa ficcionaliza así genealogías femeninas, herencias subversivas.

En *Yo, la peor de todas* –la película basada en el ensayo de Octavio Paz *Las trampas de la fe*– se cuenta también la historia de una mujer irreverente, Sor Juana Inés de la Cruz. La historia transcurre en el México colonial. La protagonista es una mujer amante del saber que ingresa en una orden eclesiástica con el único fin de poder estudiar. Su osadía en materia de teología la ponen en peligro en varias ocasiones. Pero ella ha entablado una relación erótica fraternal con otra mujer, que junto a su marido la protegen. Se trata de las autoridades españolas locales que están dispuestas a defenderla, especialmente la mujer con quien entabla un *continuum* lesbiano, esta vez sí con deseo sexual incluido.

Entonces, no sólo signan la obra de Bemberg el gesto disruptivo de reservar los papeles protagónicos para las mujeres sino que las mujeres que elige para contar sus historias tienen la cualidad de decidir y enfrentar los conflictos que las atraviesa en cada caso, evitando la

comodidad de la inercia y de la costumbre²⁶ y apostando a vínculos que la sociedad machista y heterosexual desalienta.

ii. El segundo análisis que me propongo sobre la filmografía de Bemberg de estos años, busca, desde una perspectiva diacrónica, que sea una suerte breve biografía de la obra de la cineasta, reconocerse distintos momentos de dicha obra y arriesgarse a interpretar algunos devenires del pensamiento feminista de Bemberg.

En primer momento de la obra cinematográfica en cuestión encuentra a la cineasta volcando sus energías creadoras en abordar críticamente conflictos de la vida cotidiana y las relaciones interpersonales, muy especialmente en las relaciones de pareja. Esto es manifiesto en *Momentos* (1981) y en *Señora de nadie* (1982), pero se reconoce también en los guiones previos que ella realizó para películas que no dirigió (*Crónicas de una señora* y *Triángulo de cuatro*).

Un segundo momento lo constituyen *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986) y *Yo, la peor de todas* (1990). Esta trilogía, que a ciencia cierta no es tal, comparte la preocupación por inscribir los relatos en contextos sociales y políticos determinados. A partir de dicha inscripción, las historias, que no han abandonado la preocupación por las relaciones interpersonales, encuentran cómplices de aquellas situaciones conflictivas en instituciones fundantes de la sociedad: en la Iglesia y el Estado Nación. Si el primer grupo de películas estuvo centrado en narrar la complejidad, las contradicciones y las opresiones que se producen en la vida cotidiana y en las relaciones interpersonales desde la óptica de la mujer, en un tiempo y lugar no del todo definidos, en este segundo grupo de películas, las historias –donde las mujeres conservan la mirada protagónica– están situadas historiográficamente y llevan al impronta de una denuncia a las instituciones de gran poder.

Finalmente, habría que referirnos a *De eso no se habla* (1993) como una última exploración de María Luisa.²⁷ En ella hay dos protagonistas centrales, ambas mujeres, una madre y una hija. Pero la hija, que es sobre quien está trazada toda la trama de la película, participa también de otra determinación más que la arroja por segunda vez al subalternidad: es enana. Este *film* es delicioso por una infinita cantidad de “detalles” que hablan de costumbre pueblerinas, del peso que cobran los mandatos sociales en comunidades pequeñas, pan-

ópticas, etc. pero en lo que respecta a las protagonistas la película supone la expansión de la perspectiva denunciante del feminismo a otros planos de la vida. Carlota es la hija enana de Leonor, quien decide no hablar nunca de la condición de su hija y censurar a todo/a aquel/aquella que se anime a hacerlo. Es así que la pequeña Carlota vive toda su vida en un pueblo en el que *de eso no se habla*.

Carlota crece sin una referencia a su enanismo. Consigue, incluso, una propuesta de matrimonio del varón más codiciado entre las mujeres del pueblo. Confirmando que si de *eso* no se habla, *eso* no tiene efecto alguno. Sin embargo, una vez en matrimonio ya, bajo el cuidado no de la madre sino de su esposo, llega al pueblo un circo. Leonor corre desesperada a pedir a Marcello Mastroiani, que encarna al marido de la pequeña Carlota, que no le permita asistir a la función. En el circo hay enanos que hacen de su enanismo un show. Pero Mastroiani no puede negarle eso a Carlota y ella consigue llegar a la función. Lo que sigue es el encuentro de Carlota con su diferencia. La pequeña Carlota decide irse con el circo a vivir, justamente, su condición de enana.

En este *film* se produce, de algún modo, el abandono de la figura de la mujer que, en tanto que mujer, vive situaciones de marginación. *De eso no se habla* es la apertura a pensar otras diferencias, otras marginaciones, otras subalternidades. La película comienza con una dedicatoria de la cineasta que reza: *Esta historia está dedicada a todas aquellas personas que tienen el valor de ser diferentes para encontrarse a sí mismas*. Devenir *queer* del cine de Bemberg.

Este derrotero de la obra de Bemberg puede ser útil para ver en qué sentido se desarrolló y evolucionó en el pensamiento de la cineasta. Después de las demandas arraigadas en el mundo de la vida cotidiana (micro política), María Luisa comenzó a enlazar dichas realidades “micro” con diversos poderes actuantes y dominantes en la vida pública y política. En este punto su cine tiene varios signos de un feminismo radical, es decir, de un feminismo que denuncia la situación de las mujeres y, por ello, impugna a las instituciones del capitalismo patriarcal. Pero contrariamente a unos de los devenires habituales del feminismo radical, el feminismo de la diferencia, que supone una esencialización y reivindicación de ciertas normas culturales y biológicas de las mujeres, María Luisa propone una reivindicación de la diferencia que implosiona al sujeto mujer, la diferen-

cia que encarnan las mujeres es la diferencia de muchxs otrxs marginadxs respecto del uno idéntico de sí mismo: el varón, propietario, blanco, heterosexual y “normal”.

Notas finales

El presente trabajo ha intentado abordar la obra cinematográfica de María Luisa Bemberg de distintos ángulos y perspectivas. En la primera parte ha sido trabajada como una fuente documental que brindara testimonio de la militancia feminista de los años setenta en Argentina, de sus discusiones y sus combates. Los cortos constataron que compartía el universo de preocupaciones con otras expresiones feministas de la época.

Así me preparan: Jugar con muñequitas igual que una mamita. Portarme seriecita cual una señorita. Ser dulce y recatada. Limpita y ordenada. Lagrimitas derramar pues soy sentimental. Y ayudar a mamá y obedecer a papá. Ser una novia comprensiva y cariñosa. Pensar en casarme y así realizarme. Intuir, no razonar, no sentir, no reclamar, perdonar y sonreír, ser esclava del hogar... Y después dicen que soy maligna, mal pensada, castradora, prejuiciosa, sensiblera y pegajosa, neurótica y fantasiosa, rezongona y limitada. (“Feminita” por Sylvia Bruno, Persona, año1, n° 1, 1974:55).

Así ironizaba Sylvia Bruno en su tira cómica “Feminita” que se publicaba en la revista *Persona* del Movimiento de Liberación Feminista (MLF). El proceso de modernización ha sido el campo de batalla de las feministas y de los cortos militantes de Bemberg.

Y en la segunda parte del trabajo, procuré trabajar sobre las películas con las que la cineasta adquirió reconocimiento internacional, que fueron producciones realizadas cuando ella había dejado atrás la militancia organizada en el feminismo pero, paradójicamente, había profundizado su perspectiva feminista. En ellas fue posible reconocer un camino de formación de estrategias narrativas que resultan coincidentes con las apuestas teóricas y militantes del feminismo.

Notas

1. María Luisa Bemberg fue una mujer nacida en cuna de una de las más poderosas familias de la elite porteña. Sus experiencias de vida y el desarrollo de sus intereses la llevaron a constituirse, de algún modo, en una extranjera en su propia

clase, cuestionadora empedernida para con los/as de su entorno, aunque no sólo. Nacida en la segunda década del siglo veinte, padeció los usos y costumbres de la época que le impidieron recibir educación formal y la empujaron al matrimonio a la corta edad de 22 años. Su vida marital transcurrió en el exterior a consecuencia de la oposición de su familia al gobierno peronista, que estuvo en el poder entre 1945 y 1955. Diez años más tarde, con el peronismo depuesto, cuatro hijos, y de retorno a su país natal, decidió separarse. En estos años, afirma Leonor Calvera, compañera de militancia, María Luisa aseguraba haber experimentado una transformación identitaria, de ser “la señora de Miguens (su marido)” habría pasado a convertirse en “la señora de nadie” (nombre que tomará más tarde una de sus películas). En las postrimerías de la década del cincuenta María Luisa comenzó a desarrollarse como empresaria de espectáculos artísticos y teatrales. A comienzos de los años setenta incursionó como escritora de teatro y guionista de cine. Hacia mediados de aquella década se lanzó directamente a la dirección de sus propias películas. Algunos de sus primeros trabajos de la primera mitad de la década del setenta fueron realizados mientras mantenía una militancia feminista en la Unión Feminista Argentina (UFA). Escribió los guiones para *Crónica de una señora* (1971, dirigida por Raúl de la Torre, quien también participó del guión), *Triángulo de cuatro* (1974, dirigida por Fernando Ayala), guionó y filmó los cortometrajes *El mundo de la mujer* (1971) y *Juguetes* (1978), y a partir de la década del ochenta dirigió varias películas como *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1993).

2. Digo prácticamente, porque en realidad no hay a la agrupación feminista de la que participaba la directoría, ni a ninguna otra agrupación local o internacional. Asimismo, el adverbio puesto a relativizar la taxatividad de la afirmación está en relación con el hecho de que María Luisa Bemberg al momento de filmar *Juguetes* en 1978 había ya abandonado las filas de la UFA. Sin embargo, Bemberg mantenía relaciones con sus ex compañeras de militancia e, incluso, con las mujeres del Movimiento de Liberación Feminista (MLF). A razón de estos los vínculos todavía muy importantes para María Luisa considero al segundo corto como una producción ligada a su militancia feminista organizada.

3. “La Rural” ha sido y es aún un predio ferial de la aristocracia agroganadera. Aristocracia con la que Bemberg tenía más de una relación familiar. El predio, ubicado en el barrio porteño de Palermo, era un espacio público que la Sociedad Rural Argentina ocupaba para la realización de sus exposiciones rurales. En el década del noventa, el gobierno nacional vendió el predio a dicha sociedad.

4. La anatomopolítica es una tecnología del detalle, que se aplica más fácilmente en instituciones de encierro (escuela, hospital, familia, etc.) y que trabaja en la constitución del individuo. La biopolítica, en cambio, no requiere ni del detalle, ni del encierro y trabaja regulando lo existente, creando poblaciones móviles, entrecruzadas e históricas (población de obreras/os, población de adolescentes, clase media, población de amas de casa, población de ancianas/os, etc.). La biopolítica no se aplica sobre individuos sino sobre poblaciones. Ella se despliega en estadísticas, en lugar de hacerlo en instituciones, como lo hace la disciplina. Ver Foucault 2002 [1976].

5. *Ese bio-poder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el*

aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a pos procesos económicos. (Foucault, 2002[1976]: 170).

6. El proceso de modernización tuvo sentidos un tanto diversos a lo largo de las décadas del 50, 60 y 70. Entendido, en ocasiones, como una simple renovación cultural y, en otras, como una transformación profunda (aunque no radical) de la economía política del país. Aunque, a ciencia cierta, la retórica de la modernización supo ser una particular combinación entre deseosas innovaciones en los hábitos, costumbres y pautas de consumo –tanto culturales como de bienes industriales domésticos- importadas de los países centrales, con un tipo de economía determinado. Los modos de esta combinatoria fueron los que estuvieron siempre en discusión y en disputa. (para un estudio de estas distintas versiones ver Aroskind, Ricardo, 2007). A mediados de los cincuenta los discursos sobre la necesaria modernización del país se instalaron, macerando el golpe de Estado de 1955 al segundo gobierno peronista. Pero fue luego que comenzaron a tomar más y más vigorosas.

7. Las camas redondas giratorias constituyeron en los 60 y 70 un tipo de mobiliario predilecto por los llamados hombres ejecutivos. Prototipo del hombre lector de la revista *Adán* (*Playboy* en otras partes del mundo por entonces), que era un hombre adinerado, sensual y culto. Para un estudio de este estereotipo masculino véase Preciado, Beatriz (2010) para el caso norteamericano y Giordano, Verónica (2011) para el brasilero. Si bien para el caso local no hay estudios aún muy trascendidos, en la revista feminista *Persona* del MLF se hacía referencia crítica a este tipo de estereotipo masculino.

8. La tradición feminista ha desarrollado innumerables reflexiones a este respecto y con mucha anterioridad a la obra de Berger, a tal punto que podríamos remitirnos al *Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir para hallar algunas primeras reflexiones. La decisión del empleo del texto de Berger estriba exclusivamente en la sencillez de su pluma y no en la innovación de sus ideas.

9. Es necesario decir que este proceso también interpeló y afectó especialmente a la población juvenil. Véase Pujol, Sergio (2002, 2007) y también Manzano, Valeria (2010).

10. Fuerzo los conceptos y distingo público de político, no porque entienda que lo público carece de lo segundo, sino para distinguir procesos y/o acontecimientos que ocurrieron y que se entendieron como diferentes. Jóvenes y mujeres, por aquellos años, comenzaron a participar de la militancia política en partidos u organizaciones de la nueva izquierda. Pero no todos/as lo hicieron y, sin embargo, participaron de otras transformaciones de la sociedad de entonces, que los/as interpelaban especialmente. Pues no fue lo mismo la juventud peronista que los/as jóvenes artistas de rock and roll, aunque hoy podamos pensar a ambos en clave política. Lo mismo cabe para la población femenina, no fue lo mismo la militancia femenina en los barrios y en los partidos u organizaciones que las mujeres “modernas”, *liberadas*, de las revistas de actualidad o que las mujeres feministas.

11. Para un estudio al respecto, ver Plotkin, Mariano (2003).

12. Plotkin, en su libro *Freud en las pampas* que versa sobre la difusión y divulgación de la teoría psicoanalítica en Argentina, se detiene en el trabajo realizado por Giberti y afirma ‘Escuela para Padres’ comienza problematizando la maternidad y la paternidad. Según Giberti, la psicología (entendida como sinónimo de psicoanálisis) nos enseña que los acontecimientos que jalonan los primeros cinco años de vida del niño determinan su vida

futura. 'Un gran porcentaje de delinquentes han crecido sin cuidados maternos'. Y por lo tanto los padres tiene la obligación moral y social de aprender a ser padres (2003:171-172).

13. La importancia de marcar esta inscripción o este diálogo crítico con el proceso de modernización estriba en el hecho de que en los primeros estudios sobre el feminismo de los 70 en Argentina lo han inscripto en el proceso de radicalización política y abandonaban éste otro.

14. De hecho, Bemberg confesaba buscar la realización de un cine feminista que evitara un perfil panfletario, quizás como el que de alguna manera desarrolló en los cortos antes analizados, *No quiero una obra panfletaria. Lo panfletario no es real. Y al no ser real no puede ser bien cine, ni buen teatro, no buena literatura*.

15. Bemberg, María Luisa "En el rodaje de la opera prima de una cineasta", *La capital*, Mar del Plata, 3 de septiembre de 1980, s/p.

16. Son interesantes las caracterizaciones que Bemberg realiza de cada uno de los personajes masculinos. El esposo parece constituir el caso de un varón sensible y atento a los deseos de su pareja, quizás algo paternal. Es un profesional, un psicoanalista. Mientras que el amante, hombre de negocios más de que intelecto, es caracterizado como un apasionado desmedido, temperamental y hasta caprichoso.

17. El guión de esta película contó con la colaboración de Marcelo Pichon Rivière.

18. *Placer y peligro* es el nombre bajo el que Carole Vance (1989) compiló una serie de artículos, resultado de unas jornadas feministas en EEUU a mediados de los años ochenta, cuyo eje había sido exponer reflexiones críticas sobre ciertas posiciones feministas volcadas centralmente a la denuncia de la violencia hacia las mujeres, mujeres víctimas, siendo Catherine MacKinnon el exponente más destacado. Los artículos seleccionados por Vance respondían a estas otras feministas sosteniendo que renunciaban a la condición pasiva de víctimas para *empoderarse* en la búsqueda del placer, a pesar del peligro.

19. La lucha contra la dependencia económica de la mujer y contra la invisibilización de su trabajo como ama de casa, fue bandera del feminismo de la segunda ola a nivel internacional y, consecuentemente, a nivel local. Desde el feminismo liberal de Betty Friedan (1974[1965]) hasta el feminismo radical de Kate Millet (1975[1969]) en EEUU, como también el feminismo materialista de Europa, especialmente Francia con Christine Delphy (1985[1970]), tomaron el problema del trabajo femenino en el hogar, la invisibilización de éste y la dependencia económica al marido o varón proveedor. Para la experiencia local, pueden consultarse los seis números editados por la revista *Persona* –primera época, 1974/75- del Movimiento de Liberación Feminista (MLF), con quien Bemberg tuvo estrecho contacto. También puede consultarse el libro *Las mujeres dicen Basta* publicado en 1971 por Mirtha Heunault, militante feminista argentina. En entrevista, ya citada, al diario *La capital* de Mar del Plata Bemberg refiriéndose a *Momentos* enfatiza las benéficas condiciones de la protagonista afirmando que *solamente una mujer que tiene solvencia económica puede permitirse el lujo de arriesgar su estabilidad matrimonial sin temor a quedar en la indigencia*.

20. No será parte de este trabajo el análisis detallado de *Momentos* pero es, de todos modos, necesario aclarar que la caracterización que María Luisa hace de los personajes masculinos (mencionada en la nota 16) complejiza la situación aquí narrada. Lucía en su aventura amorosa entra en contacto con un tipo de amor romántico posesivo que la enamora pero que también la angustia. Mientras que la relación sostenida en la que se encontraba era representada como un tipo de vínculo amoroso,

compañero y comprensivo, aunque quizás carente de pasión. Esta caracterización de las propuestas amorosas complejiza la trama narrativa, al tiempo que constituye un reflejo sutil de la variedad y complejidad de las relaciones de pareja y de los deseos de cada integrante.

21. Bemberg, María Luisa "Declaraciones de María Luisa Bemberg sobre el feminismo y el machismo", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1986, s/p.

22. En este punto habría que hacer una excepción con *Miss Mary* que es el film autobiográfico de Bemberg, o más precisamente, es el relato de su infancia y adolescencia. Y aunque es una fuerte denuncia a su entorno de origen, no es un film que cuente una subversión exitosa o al menos sostenida hasta las últimas consecuencias. En este punto es más parecida a *Momentos*, porque las rebeliones de los personajes están en todas partes pero ninguna de ellas logra ser sostenida, todas son revisadas.

23. *Señora de nadie* junto a *Momentos*, y otras películas del período como *Pubis Angelical* (1982), pueden leerse como producciones culturales que expresaban ciertos conflictos sociales existentes en la Argentina de comienzos de los ochenta, cuando el divorcio era aún un proyecto aplastado por las fuerzas conservadoras y dictatoriales. Pues estas películas hablan del matrimonios caducos y de prácticas no legalizadas pero aceptadas por una buena parte de la sociedad, como fueron las separaciones. En este trabajo, privilegiaré un análisis conceptual de las películas más que uno contextual, que quedará para otra ocasión.

24. Considero el caso de la amistad entablada con Pablo como un *continuo lesbiano* en el punto en que supone una alianza de dos sujetos que se encuentran bajo la opresión del machismo, que oprime tanto a las mujeres como a los varones con elecciones sexuales disidentes.

25. Siempre será empobrecedora la reseña de una película de María Luisa. En este caso concretamente la relación que entablan Leonor y Pablo es sutil, compleja, ambigua, amorosa, erótica, sensual y fraternal. Es una delicia ver estos componentes desplegándose en la fundación de esta relación amistosa y potente.

26. En una escena de *Momentos* Lucía y su esposo juegan al ajedrez. Ella está distraída, pensativa, quizás triste, y le dice a su pareja: *Vivir juntos es tan fácil como respirar* ('15"20).

27. *De eso no se habla* basada en un cuento homónimo de Julio Llinas y el guión de la película es de María Luisa y Jorge Goldenberg.

Bibliografía

Aroskind, Ricardo. "El país del desarrollo posible" en James, Daniel *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

Berger, John *Modos de ver*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 2007[2000].

Bemberg, María Luisa "En el rodaje de la opera prima de una cineasta", *La capital*, Mar del Plata, 3 de septiembre de 1980, s/p.

Bemberg, María Luisa "Declaraciones de María Luisa Bemberg sobre el feminismo y el machismo", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1986, s/p.

Cosse, Isabella. "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven 'liberada'" en Andújar, A. et al *De minifaldas, militancias*

- y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009.
- Cosse, Isabella *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- Delphy, Christine “El enemigo principal” *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*, Barcelona, Las horas y las Horas, 1985 [1970].
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I. la voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2002[1976].
- Friedan Betty *La mística de la feminidad*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974[1965].
- Giordano, Verónica “Medios masivos, política y vida cotidiana en Brasil. Apuntes para un estudio de la revista *Playboy* (Brasil) 1975-1985” en *Actas de las III Jornadas de Historia, Género y Política en los '70*, IIEGE, Buenos Aires, 2011.
- Manzano, Valeria. “Ha llagado la ‘nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966 en Cosse, I. et al *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.
- Millet, Katte *Política Sexual*, México, Aguilar, 1975 [1969].
- Plotkin, Mariano. *Freud en las pampas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Preciado, Beatriz *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Pujol, Sergio, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Pujol, Sergio “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes” en James, Daniel *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Rich, Adrienne “La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana” en Navarro, M. y Stimpson, C. *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Vance, Carole *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa ediciones, 1989.

Fuentes fílmicas de María Luisa Bemberg:

- Femimundo
- Juguetes
- Crónica de una señora
- Triángulo de cuatro
- Momentos
- Señora de nadie
- Camila
- Miss Mary
- Yo, la peor de todas
- De eso no se habla