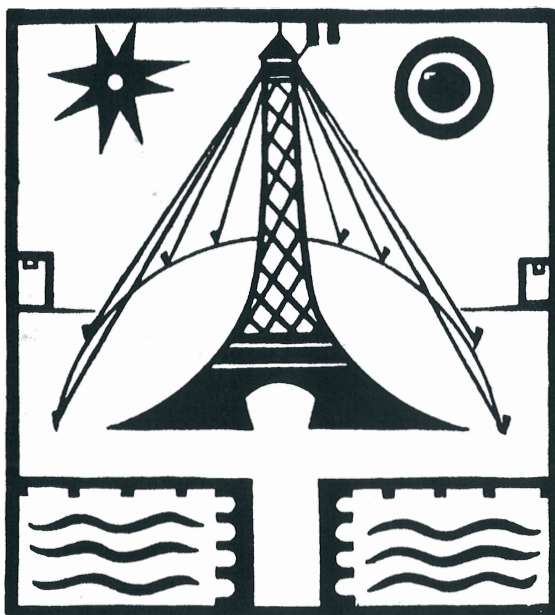


Travesías, desvíos, obstrucciones

La circulación de la teoría francesa
en Latinoamérica y España



R. M.

Gonzalo Aguilar | Claudia Amigo Pino | Annalisa Mirizio
(editores)

Proyecto UIU

The circulation of critical paradigms in Iberoamerican contexts
from the second half of the 20th century to the present:
methods, concepts and problems.

Travesías, desvíos, obstrucciones

La circulación de la teoría francesa
en Latinoamérica y España

DOI 10.11606/9788575064207

Travesías, desvíos, obstrucciones.

La circulación de la teoría francesa
en Latinoamérica y España

Gonzalo Aguilar | Claudia Amigo Pino | Annalisa Mirizio
(editores)

Proyecto UIU

The circulation of critical paradigms in Iberoamerican contexts
from the second half of the 20th century to the present:
methods, concepts and problems.



SÃO PAULO, 2022

Crédito da imagem de capa: Vicente do Rego Monteiro, *Quelques images de Paris*



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula Torres Megiani



PROYECTO UNIÓN IBEROAMERICANA DE UNIVERSIDADES (UIU)

The circulation of critical paradigms in Iberoamerican contexts from the second half of the 20th century to the present: methods, concepts and problems.

Coordenadores en cada universidad participante:

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Annalisa Mirizio

(coordinadora general del proyecto)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Gonzalo Aguilar

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Claudia Amigo Pino

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Francisco Zurian

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ute Seydel

Projeto gráfico e editoração: Zeta Studio

Catalogação na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

C568

Travesías, desvíos, obstrucciones [recurso electrónico] : la circulación de la teoría francesa en Latinoamérica y España / Editores: Gonzalo Aguilar, Claudia Amigo Pino, Annalisa Mirizio. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2022.
3.963 Kb ; PDF.

Varios autores.

ISBN 978-85-7506-420-7

DOI 10.11606/9788575064207

1. Intelectuais – Francia. 2. Intelectualidad. 3. Pensamiento crítico. I. Aguilar, Gonzalo. II. Pino, Claudia Amigo. III. Mirizio, Annalisa. IV. Proyecto UIU.

CDD 305.552



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada.

Sumario

Prefacio Nora Catelli	7
<hr/>	
TRAVESÍAS	
Roland Barthes, profesor y mentor de estudiantes latinoamericanos Claudia Amigo Pino	15
<hr/>	
La decepción de París y la índole latinoamericana: el último Perlongher Edgardo Dobry	35
<hr/>	
Posfacio a la transgresión Gonzalo Aguilar	45
<hr/>	
Cuerpo de letra. Apuntes feministas al sesgo del guion cinematográfico Julia Kratje	57
<hr/>	
Un catolicismo d'avant-garde. Conversiones, creencia religiosa y arte moderno Laura Cabezas	77
<hr/>	
DESVÍOS	
Los discursos críticos: anacronismo y contemporaneidad (Circulación y tiempo) Max Hidalgo Nácher	95
<hr/>	
Greimas, semiótica, cine documental y resistencias a la teoría literaria Víctor Escudero	111
<hr/>	

El olvido en su dimensión social y cultural. Una lectura de Paul Ricoeur desde Latinoamérica	127
Ute Seydel	

OBSTRUCCIONES

El acta de nacimiento de la musa: Cómo (no) leer la deconstrucción en São Paulo	141
Marcos Natali	

Espigones argentinos	159
Analía Gerbaudo	

La estética fílmica de Henri Agel	181
Francisco A. Zurian	

¿Puede la periferia avanzar hacia el centro?: notas a propósito de una carta de Glauber Rocha sobre Claro (1975)	195
Annalisa Mirizio	

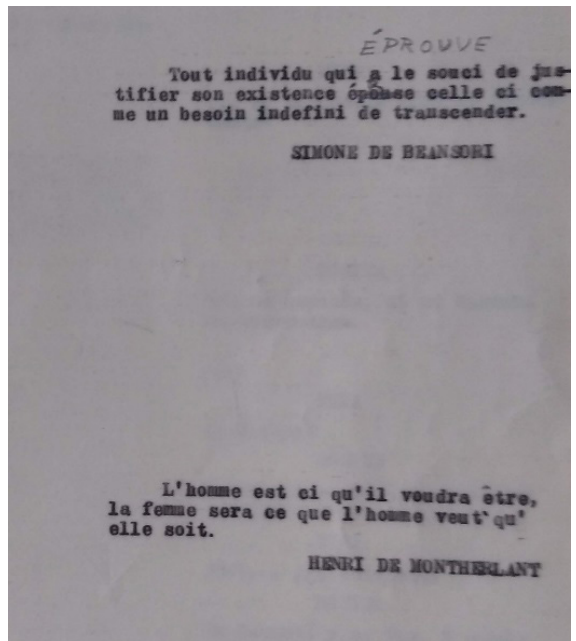
Biografías de los autores	213
---------------------------	-----

Cuerpo de letra. Apuntes feministas al sesgo del guion cinematográfico

• • •

Julia Kratje

Una biblioteca feminista irrumpe en el cine argentino, a comienzos de los años 70, de la mano de María Luisa Bemberg. Aunque no es la única, Simone de Beauvoir recibe, por entonces, una atención privilegiada. La cineasta todavía no había dirigido películas, pero sí escribió un guion que marcaría un quiebre. No sólo porque incorpora bibliografía teórica a una ficción (algo que sucedía a cuentagotas, descontando los documentales del cine político militante) sino porque los libros que la protagonista de esa historia lee son los mismos



Epígrafes del guion de *Crónica de una señora*

títulos que el movimiento de liberación de las mujeres venía traduciendo y discutiendo en círculos de concienciación. Es que Bemberg, justamente, fue una lectora pionera. Entre su vida personal y las alianzas colectivas, el primer libro cinematográfico que lleva su firma despliega algunas pistas de sus predilecciones literarias, que son, también, las de otras mujeres de su generación que marchaban codo a codo y con la obra cumbre de Simone de Beauvoir bajo el brazo.

—Escribir, para María Luisa Bemberg, ¿es un capricho, un juego fascinante?

—Yo preguntaría, mejor, si porque tengo dinero, escribir se transforma en un capricho. ¿Hace falta morirse de hambre para escribir? Escribo por necesidad, y lamento no haber empezado antes. Creo que es una vocación que tenía latente hace mucho tiempo, pero que por pereza o dejadez no cumplí.

—¿Lo lamenta?

—Sí, lo lamento. Creo que perdí mucho tiempo¹.

El trazo de Bemberg atesora el gesto: revisar obsesivamente, con extremo cuidado, cada renglón. No se trata de hacer borrón y cuenta nueva sino de corregir, tachar, reescribir. Con su pluma anota en imprenta mayúscula, apenas inclinada a la derecha, hacia adelante y en letra clara para eventualmente pasar en limpio las correcciones: “*éprouve*” en vez de “*épouse*”, según figura en la cita a máquina que ella misma se encargó de tipear². “*Tout individu qui a le souci de*

1 Fragmento de una entrevista realizada por Renée Sallas a Graciela Borges y a María Luisa Bemberg, publicada en la revista *Para Ti*, con fotos de Gabriel Alvarado, con antelación al rodaje de *Crónica de una señora* (Archivo Bemberg, s. f.).

2 Agradezco a Agustina Tanoira, y por su intermedio a la Fundación Bemberg, por el acceso a materiales de archivo y de prensa. También, quiero agradecerle por responder a mis inquietudes y por compartirlas

justifier son existence éprouve celle-ci comme un besoin indéfini de se transcender", afirma el epígrafe anclado en el humanismo existencialista que recorría las calles y los cuartos proclamando la libertad como una perpetua superación en busca de otras conquistas vitales. Haciendo gala de su proverbial impaciencia, la guionista pasa su lapicera más de una vez sobre la "u", que al principio le había salido con forma de "v" corta, como si el apuro la llevara a los saltos por el abecedario dejando una marca de su posición adelantada. El archivo conserva el deslizamiento de la vista por el papel. Concentrada en señalar la equivocación –"épouse" significa "esposa"; "éprouve", en cambio, se traduce como "experimenta"–, focalizada en cada detalle, perfeccionista como ella era, no alcanza a percibir el error en el nombre propio. La cita en francés aparece firmada por una tal "Simone de Beansori". De nuevo, permutaciones entre la "u" y la "v". El psicoanálisis o la grafología a lo mejor puedan sacar sus conclusiones del caso. Antes que hablar de cegueras involuntarias o piruetas del inconsciente, lo que me interesa del lapsus es otra cosa.

¿Cómo pudo pasar por alto el apellido de la autora? Porque ni siquiera el desacierto bien pronunciado suena parecido. Es imposible que no la conociera. Lo más probable, incluso, es que haya leído su obra en el idioma original. En su habla, en su pensamiento, en sus intereses Bemberg era casi francesa. Moría por "lo francés"³. En efecto, las referencias teóricas y literarias de su primer guion, el de *Crónica de una señora*, filmado por Raúl de la Torre en 1971⁴, cierran filas

con una de las hijas de María Luisa Bemberg, quien amablemente me ayudó a esclarecer algunos puntos específicos abordados en el presente capítulo.

- 3 Los padres de María Luisa Bemberg eran argentinos y ambos hablaban en alemán. Lo hacían cuando no querían que los demás entendieran lo que se estaban diciendo. Bemberg, en cambio, nunca tuvo afinidad con "lo alemán". Ni siquiera pronunciaba una sola palabra en alemán. No le interesaba.
- 4 Con este film, "el director dejó de lado las improvisaciones que tanto le atraían y utilizó un guion de hierro. Sólo a la protagonista y a Lautaro Murúa les permitió ensayar juntos desde pocas semanas antes del rodaje", observa Andrés Insaurralde (2005, p. 386). Además de los cambios ligados a la improvisación, *Crónica de una señora* introduce una cesura en la obra de Raúl de la Torre con respecto a la presencia de mujeres en roles protagónicos.

en torno a la lengua que gozaba de mayor prestigio entre las letras y la cinefilia rioplatenses –el francés–, en la que escribieron Eduarda Mansilla, Delfina Bunge y Victoria Ocampo, para expresarse con relativa soltura y libertad de movimiento en el vaivén de las tradiciones de la élite porteña y las aspiraciones cosmopolitas, y también algunas guionistas, como Beatriz Guido y Vlasta Lah, atraídas por la *nouvelle vague* o por la poesía de Charles Baudelaire⁵. Habituada a vivir entre esas lenguas, permeable a las contaminaciones, Bemberg viaja de un idioma a otro y, sin quererlo, termina deformando el apellido extranjero (pero también el nombre de pila del “señor de Montherlant”, como lo apoda Simone de Beauvoir, el otro abajo firmante, pues convierte la “y” griega en “i” latina). Como sea, dos personalidades francesas, sin lugar a duda antagónicas –la autora de *El segundo sexo* (*Le Deuxième Sexe*, 1949) y el responsable del enunciado misógino–, escoltan el ingreso al libro cinematográfico. La primera página instala, así, una provocación: el tono irónico, incisivo, indeclinable se acentúa por el diseño que agudiza el contraste –o, más bien, la franca contienda ideológica–, al graficar el abismo que separa ambas posturas⁶.

5 Tal como escribe Nora Catelli: “Desde los inicios mismos de la Argentina ha existido una fuerte tendencia a considerar la «lengua nacional» como algo optativo, en coexistencia problemática con otras opciones posibles, opciones que, debido a la composición demográfica del país, se han pensado, en la inmensa mayoría de los casos, como opciones europeas” (2020, p. 61).

6 La cita de Simone de Beauvoir sostiene: “Todo individuo que tenga la preocupación de justificar su existencia, la experimenta como una necesidad indefinida de trascenderse” (2005, p. 31). Se encuentra hacia el final de la Introducción de *El segundo sexo*. Por otro lado, si bien la fuente original de donde se toma la cita de Henry de Montherlant no se pudo hallar al pie de la letra, el extracto seleccionado por Bemberg (“El hombre es lo que quiere ser; la mujer será lo que el hombre quiera que ella sea”) podría ser una variación de una frase pronunciada en la novela *Les Jeunes Filles* (1936), que reza: “*Le garçon sait que son avenir sera ce qu’il voudra; la jeune fille sait que son avenir sera ce qu’un homme voudra*” (“El niño sabe que su futuro será lo que quiera; la niña sabe que su futuro será lo que un hombre quiera”). O, quizás, simplemente es una adaptación hecha a partir de lo que la memoria de la cineasta retuvo en el contexto de la crítica feminista de esos años. Aunque, también, podría alegarse que es en *El segundo sexo* donde Bemberg encuentra algunas huellas: “Uno de los beneficios que la opresión asegura a los opresores es que el más humilde de ellos se siente *superior*: un ‘pobre blanco’ del sur de Estados Unidos tiene el consuelo de decirse que no es un ‘sucio negro’, y los blancos más afortunados explotan hábilmente ese orgullo. De igual modo, el más mediocre de los varones se considera un semidiós ante las mujeres. Le era mucho más fácil al señor de Montherlant considerarse un héroe cuando se encaraba con mujeres (por

Dice Sylvia Molloy:

Siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición. Ese otro idioma en que el escritor no piensa, dice Roa Bastos, lo piensa a él. Lo que al comienzo parece imposición –¿por qué habría que elegir?– pronto se vuelve ventaja. La ausencia de lo que se ha postergado continúa a obrar, oscuramente, como un tácito *autrement dit* que complica lo escrito en el idioma elegido y lo percuta. O mejor, lo infecta, como dice Jacques Hassoun, usando el término como se usa en pintura cuando un color se insinúa en el otro: “Nous sommes tous des ‘infectés’ de la langue”. (2015, p. 24)

Desde la apertura, el guion dispone una zona literaria de contacto: un espacio dinámico de encuentro y colisión de cosmovisiones en disputa por el reparto desigual del poder entre los sexos⁷. Para contar ese choque, Bemberg opta por el lenguaje sencillo y directo de la crónica, basada en una narración cronológica de acontecimientos que se entraman con experiencias totalmente personales. Por cierto, junto a otras mujeres de una extracción social y cultural ligada a los ámbitos académicos, empieza “a percibir la ‘política’ de sus inconformismos ‘personales’” y descubre en el

lo demás elegidas a propósito) que cuando tenía que desempeñar el papel de hombre entre hombres, papel que muchas mujeres han representado mejor que él”, escribió Beauvoir (2005, p. 26).

- 7 Desde un enfoque etnográfico, Mary Louise Pratt (1991) propone una definición de “*contact zone*” prestando atención al lenguaje, a la escritura y a la representación de culturas marginalizadas o subalternas (que denomina “*subordinated*”) en relación con el fenómeno de transculturación postulado por Fernando Ortiz (añadir referencia). Lo que me interesa retener de su planteo es la idea de que una manifestación cultural o literaria no se estructura de manera coherente y cerrada; lo caótico, lo anómalo y lo heterogéneo se presentan en el texto y en sus condiciones de producción y de recepción.

feminismo un mundo nuevo, tal como sostiene Marcela Nari, para “pensarse, como mujer, desde otra perspectiva; comprenderse políticamente dentro de un colectivo” (1996, p. 15). Esa conversión va acompañada de “la relevancia otorgada a las lecturas y, en especial, a *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir” (Nari, 1996, p. 16)⁸.



Antes de afirmarse como directora de su propia obra, frente a los condicionamientos impuestos por un modo de hacer cine dirigido por hombres (casi) exclusivamente, a partir de la escritura de guiones de dos films realizados en los 70, el ya mencionado *Crónica de una señora* y *Triángulo de cuatro* (1975) de Fernando Ayala⁹, Bemberg logra poner en tensión los significados culturales de la feminidad con relación al deseo de las mujeres, la maternidad y el trabajo, los vínculos matrimoniales, sexuales y afectivos¹⁰. Esos primeros guiones, que presentan los rasgos estéticos e ideológicos centrales de su filmografía, aparecen intercalados con sus cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), con los que se abrió paso como cineasta pionera y en alianza con la productora Lita Stantic. En tan solo un puñado de años,

8 Marcela Nari expone: “En Francia, el libro apareció en 1949. En Buenos Aires, tuvo una extensa difusión entre algunos núcleos intelectuales durante la década de 1950. Sin embargo, como rescatan los testimonios, la lectura del texto tuvo impactos diferenciados en diversas coyunturas histórico-sociales. En los años '50, permitió una toma de conciencia del estereotipo ‘femenino’ posibilitando plantear, quizás, por primera vez, la absoluta igualdad de ‘lo humano’ (aunque sin criticar su relación con lo ‘masculino’) (Gibaja, 1952). Esta comprensión podía resultar muy esclarecedora individualmente, pero sólo en los '70 algunas mujeres pudieron sacar el problema de lo personal y librarse de su interiorización” (1996, p. 16).

9 El libro cinematográfico de *Crónica de una señora* es una reelaboración de la obra de teatro *La margarita es una flor*, que Bemberg había enviado a un concurso del diario *La Nación*, cuyo premio fue declarado desierto.

10 Esta hipótesis retoma los lineamientos nodales de una investigación realizada con Marcela Visconti, en la que indagamos la escritura de guiones, libretos y críticas en tanto espacios de construcción y negociación de sentidos en torno al género (2020 y en prensa).

estrenó seis películas que la catapultaron al reconocimiento internacional: *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1993)¹¹. Fue la primera mujer en filmar con regularidad dentro del cine profesional y, en ese sentido, sorprendió por su “carrera en estampida”, como apunta Leila Guerriero (2020, p. 19). Vale recordar que, cerca de cumplir los cincuenta, Bemberg había fundado la Unión Feminista Argentina (UFA) a la par de otras mujeres del campo artístico, literario y cultural que rechazaban con todas sus fuerzas los moldes patriarcales y eclesiásticos.

“Los privilegios de la fortuna”, escribió Victoria Ocampo, “no cambiaban en nada las injusticias a que estaba sometida la mujer” (1967, p. 232). Nacida en cuna de oro, rodeada por la riqueza y el refinamiento, el poderoso linaje no habilitaba a la rama femenina de la familia Bemberg el acceso al estudio formal, a la escuela, a una educación sistemática. Su vocación al mando de los largometrajes aflora cuando ya es abuela de seis nietos. Un padre empresario, hijo de don Otto Sebastián Bemberg, el fundador de la Cervecería Quilmes, y una madre demasiado sumisa, más una veintena de institutrices fueron inculcándole una disciplina férrea. La infancia del personaje de *Crónica de una señora* bien podría haber sido la que se retrata, desde claves autobiográficas, en *Miss Mary*, a partir de una crítica sin concesiones a la clase social a la que pertenecía.

Encarnada por Graciela Borges, la protagonista de *Crónica de una señora*, apodada “Fina” (en homenaje a la hermana de la directora, a quien ella adoraba), tiene preocupaciones que van de la gimnasia facial que practica durante un baño de inmersión hasta el *tailleur* que encargó para asistir al *cocktail* de la

11 Bemberg llegó, asimismo, a escribir el guion de un film basado en un cuento de Silvina Ocampo, que Alejandro Maci, quien había sido asistente suyo, llevó al cine (*El impostor*, 1997).

Delegación Francesa en la Rural¹². Cuando se entera de que una amiga se suicida sin previo aviso (aunque su entorno pretenda encubrir las verdaderas motivaciones), algo profundo, todavía innombrable, acaece. En el espejo de ese desenlace trágico divisa el tedio de sus mismos padecimientos. ¿Acaso podría desprenderse de su vida actual –acorralada por los dictados de su madre, de su marido, de sus hijos– para tantear alguna salida más audaz? A lo largo del film, ella va encontrando pistas de otros mundos posibles que pueden soñarse a través de la lectura. No es una irrupción súbita. Las costumbres se agrietan, a cuentagotas, por carriles subterráneos, hasta que de repente algo sale a la luz: “No pretendo divertirme. Yo quiero trabajar como un hombre”, replica en pleno auge de insubordinación.

El principal contrapunto con ese universo refinado es la revolución sexual. Fina se siente atraída por un estilo, si no bohemio, al menos desacartonado: “Los *ménages à trois* aderezados por confesiones laicas que se extendían hasta la madrugada, la pose del alcohol y de la boina, el gusto considerado antiburgués por la oscuridad y los locales sin ventanas”, como dice María Moreno (2005, p. 7). Cuando los maridos juegan al polo y las mujeres, obviamente, ofician de espectadoras que festejan sus hazañas, charlan entre

12 Graciela Borges había devenido modelo de alta costura entre 1970 y 1980, y recuerda que uno de los atuendos más maravillosos que vistió a lo largo de su carrera cinematográfica fue el que Manuel Lamarca diseñó para *Crónica de una señora*: “A Manuel se le ocurrió repetir los vestidos en el mismo color, uno en negro y otro en blanco; recuerdo un vestido con un gran escote para bailar en la discoteca Mau Mau”. En otro film de Raúl de la Torre, *Pobre mariposa* (1986), cuyo vestuarista fue Gino Bogani, la actriz usó algunas joyas del acervo de Victoria Ocampo: “unos caracoles brillantes que me habían llegado a través de la directora de arte Rosa Zamborain” (en Lescano, 2021, p. 112). En los años de escritura del guion de *Crónica de una señora*, Bemberg había organizado una fiesta a la que asistió la modelo María Larreta, novia de Lamarca, portando un vestido tubo de jersey de seda negro con dorado, que resultó cautivador. En efecto, en el film, Fina hace referencia a pruebas de vestuario en el atelier de Lamarca en Barrio Norte: “Que Manuel me tenga el vestido listo para el jueves”, le advierte a su ama de llaves. Así como Beatriz Guido tuvo un papel decisivo en cuanto al vestuario de *Piel de verano* (1961) de Leopoldo Torre Nilsson –suéteres, enaguas, trajes de baño, pantalones claros, sacos, y un magnífico *tailleur* de Chanel con brillantes de Bulgari, que Graciela Borges indica como elecciones de la escritora–, se podría inferir que las alusiones a la moda, en el film de De la Torre, toman un impulso del conocimiento nativo que la guionista tenía acerca de los círculos de sociabilidad de la alta burguesía.

ellas sobre cuestiones políticas y sociales del momento (la dictadura militar bajo el gobierno de facto del general Agustín Lanusse), mencionando “el problema universitario no resuelto” (son los años posteriores a las puebladas estudiantiles y obreras que confluyeron en el Cordobazo, el Rosariazo, el Mendozazo). Lo hacen con la misma frivolidad con que conversan sobre moda, hijos y labores. Fina es la única que, de manera intermitente pero tenaz, ansía despegarse de ese ambiente recalcitrante mediante pausas que dan cuenta de transformaciones silenciosas (la guionista describe: “Fina soñadora”, “Fina con desafío”, “Fina vuelve a la realidad”, “Fina, que no le importa nada”, “Fina no contesta”, “Fina impaciente”, “Fina, harta”, entre otros estados de desprendimiento, ajenidad, desinterés, desapego, que interrumpen microscópicamente el curso de los eventos). Durante una partida de Bridge, ella se va de la mesa, contempla la lluvia a través de la ventana, pone un disco, sensualmente se acerca al espejo que está sobre la chimenea, empieza a moverse al compás de un *charleston* y, como indica Bemberg: “Deshace el pañuelo que lleva puesto como cinturón y se lo coloca sobre la cabeza, estilo hippy” [sic]. Ese mundo alternativo a las convenciones cautiva su curiosidad. El whisky, la lluvia, el fuego del hogar a leña, la música



Graciela Borges y María Luisa Bemberg

de los años locos y el reflejo de su propia imagen abren paréntesis de introspección en medio del aire viciado. La película destina un *tempo* largo a ese adagio de feminidad en vías de feminismo, que implica separarse momentáneamente de los demás para reconocer un deseo renovado. El guion amplifica la sensación de estar fuera de lugar. Si la familia, la iglesia católica, los círculos de beneficencia, el club, los salones de belleza y las vidrieras son los lugares predestinados a mujeres como Fina, la independencia sexual y la voracidad profesional contradicen los buenos modales de la feminidad. Lo indefinido y potencialmente ilimitado, abierto, liberador, llega a perfilarse gracias a unas pocas pero decisivas lecturas, empezando por *El segundo sexo*, que lee recostada sobre su cama, levantando la vista para beber de una petaca escondida en su mesa de luz o para fumarse un cigarrillo en la intimidad de su habitación, cubierta con una manta de piel y “con anteojos puestos” (por expresa indicación del guion)¹³.



Para decir la naturaleza de lo segundo, en francés existen dos términos: “*deuxième*” (cuando la enumeración puede ir más allá de dos) y “*second*”

13 Mary Ann Doane (1991) demuestra que, en el cine hollywoodense de los años 40, la figuración de una mujer con anteojos es uno de los clichés visuales más intensos: antes que una deficiencia en la vista, condensa motivos relacionados con la sexualidad reprimida, el conocimiento, la visión y el deseo. Una mujer con lentes significa, simultáneamente, intelectualidad e indeseabilidad; pero en el momento en que se quita las gafas (investido de aires seductores), se transforma en espectáculo. No obstante, de acuerdo con la autora, esa instancia cargada de significación puede acarrear un peligro o una amenaza: la apropiación de la mirada por parte de la mujer; una mirada activa o, incluso, simplemente el hecho de ver en lugar de ser vista. “La mujer intelectual mira y analiza, y usurpando la mirada pone en peligro todo un sistema de representación. Es como si la mujer se moviera con énfasis hacia el otro lado del espejo. (...) El cliché, al provocar una comprensión inmediata, actúa como un poderoso mecanismo de naturalización de la diferencia sexual” (Doane, 1991, p. 27, traducción propia). Por cierto, el vector de lo visible y de la mirada (“esta noche veo todo por primera vez”, dice la protagonista de *Crónica de una señora*, que reiteradamente se contempla frente al espejo) es un subtexto que atraviesa el film.

(cuando la enumeración se detiene en dos). Del ordinal al numeral, uno refiere a lo secundario, accesorio, derivado, mientras que el otro se aparta de la mera sucesión jerarquizada¹⁴. Siguiendo a François Jullien:

Una "segunda vida" [*une seconde vie*] es por lo tanto una vida que procede de la vida pasada, en continuidad con ella, al mismo tiempo que vuelve a ella en la medida en que se diferenció de ella. Segundo no introduce pues un corte en el curso de las cosas, sino, diría, su pliegue: apenas se inicia un retorno a lo desarrollado anteriormente, se desvía la dirección emprendida; se devela, en el seno mismo de la recurrencia, una nueva posibilidad. Por lo cual segundo es ambiguo. No tiene la preeminencia ni la pretensión de lo primero, no se piensa sino en referencia y como a la sombra de aquello que lo precedió. (2001, p. 34)

Fina lee algunas líneas de *El segundo sexo* y algo en su cabeza empieza a crujiar. "Si me llaman, no estoy para nadie", solicita a su empleada doméstica. Una segunda (*seconde*) vida, intuida, imprevista, individual y solitariamente deseada, se insinúa a través de lecturas feministas.

Según Beatriz Sarlo, el guion es un género entremedio, un escrito que debería prolongarse, "un programa de rodaje" (1997, p. 137), puesto que tiene un régimen discursivo diferente al del film: uno imagina personajes, el otro registra cuerpos, voces y gestos. El rodaje no traduce las transcripciones escritas; más bien, inventa otro reparto de tiempo y espacio con imágenes

14 "Dicen que fue una costilla", revela Ricardo Arjona en *Mujeres*: "No sé quién las inventó. No sé quién nos hizo ese favor. Tuvo que ser Dios. Que vio al hombre tan solo y sin dudar lo pensó en dos. En dos". La consabida entronización del sexo en tanto que segundo, extraído del hueso que tiene la función de proteger "los órganos vitales, es la contracara de la sumisión, como canta Violeta Parra en *Para qué me casaría*: Mi marío me estima / como una reina: / no me deja costilla / que no me quebra. / Que no me quebra, sí. / Tan imprudente / que me tira del pelo / delante gente."

y sonidos. “Texto invisible”, tal como sostienen David Oubiña y Gonzalo Aguilar, el guion no desaparece en el film terminado porque sea un borrador sino porque su textualidad se bifurca en otras escrituras: luces, decorados, vestuario, fotografía, sonido: “La doble paradoja del guion es que, por un lado, se compone de imágenes que son invisibles y, por otro, sólo consiste en palabras que son contingentes. Entre el cine y la literatura, el guion resulta una entidad difícil de precisar porque, en definitiva, parecería no estar en ninguna parte” (Oubiña y Aguilar, 1997, pp. 173,175). Y sin embargo, cuando se vuelve a mirar el cine desde perspectivas que le suben el volumen a los matices de una historia que ha soslayado voces disidentes, esas instancias intermedias, esas palabras más o menos fugaces, quizá permiten ensayar un ida y vuelta entre película y escritura, a la escucha de impulsos efervescentes aunque sumergidos en un proceso de transformación. Desde esta óptica, el guion de Bemberg es una apelación física, una interpelación al cuerpo, donde se urden la historia personal y la historia colectiva, entregando la posibilidad de reconstruir –horadada, parcialmente– algunos puentes entre literatura y vida¹⁵.

En algunas hojas sueltas, el texto de Bemberg desglosa marcaciones subjetivas visibles, palpables y, a la vez, difíciles de transponer, puesto que son expresiones del deseo de quien escribe, cuya formulación abstracta implica un desafío a la dirección de actores y a la puesta en escena. La escritura como territorio de una subjetividad inconsciente o intencionadamente

15 Otro ejemplo: cuando Victoria Ocampo conoce a alguien del arco cultural, intelectual, literario, artístico que le produce admiración, mantiene intercambios por medio de encuentros esporádicos y de correspondencias epistolares, donde boceta ideas que esperan un ambiente propicio para salir al ruedo (tal como sucedió con Sergei Eisenstein y con Vittorio De Sica). Se trata de imágenes en potencia, palabras en busca de luz y sonido. Objetos de conversación y motores de escritura, esos trazos de guiones que nunca pasaron al celuloide inspiran, no obstante (o por eso mismo), argumentos, interpretaciones, ensayos, lecturas, conferencias. Si el cine no puede proporcionar un territorio adecuado para la concreción de los planes de la escritora, la literatura –crónicas, cartas, críticas– bastará para dejar testimonio de sus ilusiones.

feminista adquiere mayor relieve por la ausencia de indicaciones semejantes para los personajes masculinos (que se presentan desde las acciones que emprenden, en su ostensible exterioridad, sin que interese hurgar en sus cavilaciones). “FINA HACIENDO GRANDES ESFUERZOS PARA NO ARRUINARSE EL MAQUILLAJE. EMPIEZA A LLORAR” (Secuencia N° 18). “FINA SE LEVANTA PERTURBADA CON UN PROFUNDO SENTIMIENTO DE CULPABILIDAD” (Secuencia N° 21). “FINA PONE CARA DE ‘ES INÚTIL DISCUTIR’ Y CIERRA LA VALIJA” (Secuencia N° 23). ¿Cómo se hace para llevar a la pantalla pautas como estas, que aluden a mutaciones mínimas, infinitesimales apartamientos de la rutina, a duras penas perceptibles? Las notas a mano alzada sintonizan con la tónica de los epígrafes. “Ella defendía el pensamiento de Fina con una severidad feminista”, dice Graciela Borges¹⁶. La experiencia de Bemberg, imbuida de su ímpetu militante, traza estelas metaguionísticas: réplicas al presente, esquelas al porvenir¹⁷.



16 Intercambio privado con la actriz (11/08/2021).

17 En similar dirección, en su ensayo sobre Barbara Loden, Nathalie Léger recuerda una de las expresiones de Wanda, protagonista del film homónimo de Loden, interpretada por ella misma, señalando: “No sé cómo puede una actriz tener la cara tan auténticamente lívida y desecha en cuanto la cámara filma. Seguro fue necesario rehacer ciertas escenas, ¿cómo se hace? ¿Humillación? ¡Acción! ¿Cómo se hace para creerse humillada –pero no, no es una *creencia*–, cómo se hace para *parecer* humillada o, más loco, para sentirse humillada sin motivos? ¿Es la humillación un estado? ¿Es una cosa percibida, entendida con toda claridad, o arrancada, y casi a su pesar? Pregunté a actrices, la mayoría me dijo que no lo sabía, que se daba solo; una me habló de situación dramática y de memoria afectiva, citó a Jouvet y Stanislavski, como un horizonte teórico ideal, decía, como los tratados que nos enseñan a morir, y después, bueno, cada uno hace lo que puede; una me dijo: es muy sencillo, no se puede actuar una cosa que no se sintió (...)” (2021, p. 55). Si no se puede actuar sin dejar de interpretar con el inconsciente, se podría decir que las indicaciones apuntadas por Bemberg entran en sintonía con sensaciones y vivencias feminizadas que estructuran sus experiencias subjetivas, y que poder captar esos detalles es una forma de reconocimiento de sutilezas, más acá de las exigencias de afirmar un deseo a partir de la abierta toma de conciencia. Antes que la creación de una nueva mujer, en *Crónica de una señora* se postulan pequeños gestos y actitudes corporales que aluden a modos de afirmarse como un sujeto deseante, con matices, mitologías y ambivalencias.

“Yo creía que a lo máximo que podía aspirar una mujer era a escribir un guion”, confesó Bemberg en un reportaje¹⁸. No conforme con la manera en que el director de *Crónica de una señora* había resuelto el instante –tan personal, tan político– de la toma de conciencia de la protagonista, eso que Beauvoir llama “la necesidad indefinida de trascenderse”, al ver cómo “su” señora era manejada según coordenadas que distaban de las que había puesto en palabras, el camarógrafo Juan Carlos Desanzo le preguntó por qué no se ocupaba ella misma de filmarlo. “¿Cómo yo, mujer, iba a dirigir una película?”, fue la reacción instantánea. Sin embargo, la chispa prendió: “Como dijo Françoise Parturier, es hora de que las mujeres nos atrevamos a atrevernos”. Otra vez, una referencia francófona guía el desfile de nombres-faro que quiere hacer pasar del papel a la pantalla; en este caso, marcando el universo francés de referencias feministas: el francés, que había sido el lenguaje refinado de la clase alta, se transforma en la herramienta para adoptar una posición radical, feminista y de lucha. De la subordinación al autoconocimiento, del sometimiento a la autodeterminación, entre los guiones, los films y el activismo, el pensamiento feminista establece nuevos lazos, construye otras redes, inventa repertorios y traducciones que provocan desconciertos.

Justamente, hay otro libro que llama la atención de Fina entre las mesas de una librería de la calle Corrientes: *La mística de la feminidad (The Feminine Mystique, 1963)* de Betty Friedan (por esos años, algunas integrantes de la UFA se habían encargado de traducirlo y analizarlo)¹⁹. La imagen de la portada le

18 Extraído de un recorte de diario sin referenciar (Archivo Bemberg).

19 En los números 326, 327 y 328 de la revista *Sur*, de septiembre de 1970 a junio de 1971, que Victoria Ocampo dedica a “La mujer”, María Rosa Oliver retoma el planteo de Betty Friedan señalando asimetrías geopolíticas alrededor de sus postulados básicos: “en las naciones superindustrializadas”, las mujeres “respondieron a la campaña de ‘la vuelta al hogar’ y seducidas por la ‘mística de la feminidad’, abandonaron estudios y trabajo para terminar neurotizadas por el ocio en sus elegantes residencias de los barrios suburbanos”. Por el contrario, “ni por el origen étnico de nuestra población, ni por nuestra situación económica, ni por

causa impresión. Un plano cerrado la enfoca hojeando, absorta, el ejemplar. Es que, como dice Susana Zanetti:

El libro como objeto, como soporte, atrae con encuadernaciones e ilustraciones, pero su materialidad ingresa en el dibujo del cuerpo abandonado en el sillón o en la cama, ensimismado en la lectura... Gestualidades, poses o ademanes, son siempre índices de modos de leer que nos hablan de formas de sociabilidad y de comunicación amasadas por las instituciones escolares y las tradiciones, que las nuevas experiencias transforman sin alterarlas bruscamente, aunque los moldes y las normas vivan conflictos y contaminaciones variables según los ámbitos y los grupos humanos. (2010, p. 15)

Con una voluntad didáctica que “casi corre el riesgo de un moralismo al revés”, tal como señaló oportunamente Clara Fontana (1993, p. 11), un librero petulante, de profusos bigotes y mirada inquisidora, explica: “Es un poco la síntesis del libro: una mujer enjaulada”. Fina le pregunta si es un ensayo. “Bueno, sí”, contesta, “en base a una encuesta que [Friedan] hizo a las amas de casa. Es un ‘best seller’. Es una especie de indagación sobre la mujer y su mundo: el marido, los hijos, la casa y *la frustración de la espera*”. El subrayado es un agregado de puño y letra, que en el diálogo filmado no aparece. Es exactamente eso lo que Fina está experimentando: “una inquietud extraña, una sensación de disgusto, una ansiedad”, según la emblemática proposición de Friedan sobre “el problema que no tiene nombre”, un sentimiento de desesperación y de disconformidad, “una voz desconocida e insatisfecha

el poco tiempo transcurrido desde que nuestras mujeres empezaron a trabajar fuera de casa (me refiero a las de la clase que más gravita en el país: la pequeña burguesía acomodada) puede darse el problema que Betty Friedan analiza” (1971, pp. 121-122).

que resuena en su interior” y asedia a las esposas cuando, no sin temor, al cierre de cada jornada, se preguntan: “¿Esto es todo?” (1965, pp. 29, 40). En pocas palabras, como expone Florencia Angilletta:

En el pensamiento francés, *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1949). En el estadounidense, *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan (1963). Una conexión euro-angloamericana. El libro de Simone de Beauvoir es leído en Estados Unidos bajo el prisma del de Betty Friedan, que despatologiza la “neurosis del ama de casa inadaptada”. De este modo, el lema beauvoireano “no se nace mujer, se llega a serlo” es la manera europea de nombrar o pensar el concepto estadounidense de género, es decir, su antesala. (2017, pp. 28-29)

Las lecturas, los libros y las lectoras comparten ilusiones desangradas en renglones. Las correntadas teóricas y críticas que toman el cielo por asalto no tienen país, como enunció Virginia Woolf. Aunque frecuentemente manteniendo diferencias y discrepancias situadas respecto del feminismo radical estadounidense –*Política sexual* (1970) de Kate Millet y *La dialéctica del sexo* (1970) de Shulamith Firestone –, del grupo italiano de la Rivolta Femminile –en especial, *Escupamos sobre Hegel* (1972) de Carla Lonzi–, del psicoanálisis feminista sajón –sobre todo, los aportes de Juliet Mitchell–, además de las obras de Simone de Beauvoir y de Betty Friedan, los feminismos que se desplazan a este lado del Atlántico muestran que lo más importante no son los puntos de partida de los textos o sus líneas de llegada, mucho menos las barreras que están puestas para desbordarlas, sino las formas de vida que se ensayan a pura prueba y error, sin pleitesía, *switcheando* fronteras, removiendo estantes y clasificaciones²⁰. El

20 En las décadas siguientes, serán debatidas, entre muchas otras intervenciones provenientes de las más distantes geografías y los más diversos paradigmas teóricos: Gayle Rubin, Luce Irigaray, Hélène Cixous,

problema no es tan solo qué, a quién y cómo es lo que se lee sino qué se puede imaginar, y en consecuencia hacer o desear, con eso que se lee. Beauvoir y Friedan aparecen como nombres esenciales que marcaron a fuego la primera apuesta cinematográfica de Bemberg. Después vendrán Juana Inés de la Cruz, Julio Llinás, Silvina Ocampo. Pero aquello será otro cantar.

“Qué le vamos a hacer. Así es la vida. Las letras no han sido hechas para bailar, sino para quedarse quietas, una al lado de otra”, dice María Elena Walsh en su cuento “La Plapla” (1968)²¹. Así y todo, en el trayecto de guionista a directora, hay palabras caminadoras, con voces de tintas movedizas: sin ir más lejos, el concepto de “señora”, que deja de referirse a un título marital para convertirse en un acto de libertad. En *Crónica de una señora*, las relaciones citacionales se desvían de los caminos trillados. Porque al citar no solo se reproducen cánones y legitimaciones sino también sordinas y silencios. Los cuerpos teóricos que se entraman en la obra feminista implican una reorganización del sistema de referencias. Los dobleces y las fricciones de las lenguas devuelven de reojo la mirada de la autora sobre el papel. De la pasividad a la acción: como en el epígrafe, en el que Bemberg tacha la palabra “esposa” y pone, en su lugar, “experimenta”. Si el hábito del castellano fastasmiza el francés, una segunda lectura permite despabilar el automatismo, subsanar el equívoco, señalar el desfase. Calladamente ha sucedido una clarividencia. Disipados algunos espejismos, la señora de la *crónica* ya no querrá ser *de nadie*. La fijeza del sustantivo clausuraba la experiencia. Pero el verbo, finalmente, se hace carne.

Carole Pateman, Monique Wittig, Joan Scott, Celia Amorós, Silvia Frederici, Judith Butler, Rosi Braidotti, Paul B. Preciado.

21 El cuento infantil de María Elena Walsh está incluido en el disco *Cuentopos*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YS2p8CuvqDQ>

Referencias bibliográficas

- Angilletta, Florencia (2017). Feminismos: notas para su historia política. En Florencia Angilletta, Mercedes D'Alessandro y Mariana Mariasch, *¿El futuro es feminista?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Catelli, Nora (2020). La veta autobiográfica: de Norah Lange a Alejandra Pizarnik. En *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, pp. 55-82.
- De Beauvoir, Simone (2005). *El segundo sexo*. Traducción de Juan García Puente. Buenos Aires: Sudamericana.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Fontana, Clara (1993). *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía.
- Friedan, Betty (1965). *La mística de la feminidad*. Traducción de Carlos R. de Dampierre. Barcelona: Sagitario.
- Guerriero, Leila (2020). María Luisa Bemberg. En Julia Kratje y Marcela Visconti (compiladoras), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: INCAA, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pp. 19-40.
- Insaurralde, Andrés (2005). El cine de la digresión. En Claudio España (director general), *Cine argentino, Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 372-409.
- Jullien, François (2021). *Una segunda vida*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kratje, Julia; Visconti, Marcela (2020). La urdimbre y la trama. En Julia Kratje y Marcela Visconti (compiladoras), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: INCAA, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pp. 11-14.
- Kratje, Julia; Visconti, Marcela (en prensa). Las mil y una formas de escribir cine. En Paula Bertúa y Claudia Torre (editoras), *Historia feminista de la literatura*. Tomo: Fronteras de la literatura. Lenguajes, género y transmedialidad. Villa María: Editorial Universitaria de Villa María.
- Léger, Nathalie (2021). *Sobre Barbara Loden*. Traducción de Nathalie Greff-Santamaria y Horacio Maez. Buenos Aires: Chai Editora.
- Lescano, Victoria (2021). *Prueba de vestuario. Diseñadores y vestuaristas en el cine argentino*. Buenos Aires: Ampersand.
- Molloy, Sylvia (2015). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Moreno, María (2005). Prólogo. En Simone De Beauvoir, *El segundo sexo*. Traducción de Juan García Puente. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 7-10.
- Nari, Marcela (1996). Abrir los ojos, abrir la cabeza: el feminismo en la Argentina de los años 70. En *Feminaria*, Año IX, Números 17/18, noviembre, pp. 15-21.
- Ocampo, Victoria (1967). Pasado y presente de la mujer. En *Testimonios. Séptima serie (1962-1967)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 231-240.
- Oliver, María Rosa (1971). La salida. En *Sur*, revista bianual, La Mujer, Buenos Aires, 117-127.
- Oubiña, David; Aguilar, Gonzalo (1997). La alquimia de las imágenes. En David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, pp. 173-186.
- Pratt, Mary Louise (1991). Arts of the Contact Zone, *Profession*, pp. 33-40.
- Sarlo, Beatriz (1997). Un escrito irresponsable. En David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, pp. 135-141.
- Zanetti, Susana (2010). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.