

El circunloquio de la violencia. Acercas del melodrama alegórico feminista en *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)

JULIA KRATJE

> El circunloquio de la violencia. Acerca del melodrama alegórico feminista en *Camila*

Desde enfoques interdisciplinarios de Estudios fílmicos y Estudios de género, este trabajo se propone realizar un análisis de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984). Esta obra constituye un caso ejemplar para el estudio de las resonancias del movimiento feminista en el campo del cine argentino respecto a la memoria y la represión. La hipótesis del artículo es que el film elabora una mirada sobre las relaciones de género y la sexualidad que involucra dimensiones estéticas, políticas e historiográficas renovadoras para su época: por una parte, el género cinematográfico implica una apropiación feminista del melodrama, que destaca la potencia transgresora del erotismo; por otra parte, la narrativa se articula en torno a la figura de la alegoría, que envuelve diferentes interpretaciones revisionistas sobre la conexión entre pasado –el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852)– y presente –la Argentina arrasada por la dictadura cívico-militar (1976-1983)–. El vínculo entre el terrorismo impuesto bajo el régimen de Rosas y el terrorismo de Estado bajo la acción clandestina durante la última dictadura recibe un tratamiento melodramático y alegórico como parte de una estrategia enunciativa feminista.

Palabras clave: cine argentino; dictadura cívico-militar; género; melodrama; alegoría.

> The circumlocution of violence. About the feminist allegorical melodrama in *Camila*

From interdisciplinary approaches to Film Studies and Gender Studies, this paper proposes an analysis of *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984). This film constitutes an exemplary case for the study of some resonances of the feminist movement in the Argentinian cinema with respect to memory and repression. The hypothesis of the article is that the treatment of gender relations and sexuality involves new aesthetic, political and historical dimensions: on the one hand, the cinematographic genre implies a feminist appropriation of melodrama, which highlights the power of eroticism and transgression. On the other hand, the narrative is articulated around the figure of the allegory, which involves different interpretations of the connection between past –the government of Juan Manuel de Rosas (1835-1852)– and present –the country devastated by the civic and military dictatorship (1976-1983)–. The link between the terrorism imposed under the regime of Rosas and the State terrorism under the clandestine action of the last dictatorship receives a melodramatic and allegorical treatment as part of a feminist strategy of enunciation.

Key Words: Argentinian Cinema; Civil-Military Dictatorship; Gender; Melodrama; Allegory.

Presentación

La experiencia de la violencia extrema que atravesó la sociedad argentina durante la última dictadura cívico-militar-eclesiástica marcó a fuego la cinematografía de los ochenta, que buscó narrar las desapariciones, los secuestros, la tortura, el exilio interior o exterior desde imágenes y estéticas diversas y aun opuestas. Por un lado, imperó la representación realista de los hechos históricos por medio de una retórica que apostaba al sentimiento para conmover al público respecto de los acontecimientos trágicos, como sucedió con *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera. Por otro lado, films como *Las veredas de Saturno* (1984) de Hugo Santiago, *Los días de junio* (1985) de Alberto Fischerman, *Hay unos tipos abajo* (1985) de Emilio Alfaro y Rafael Filippelli, *El exilio de Gardel (Tangos)* (1985) y *Sur* (1988) de Fernando Solanas procuraron construir, con diferentes poéticas, una forma reflexiva para interpelar al espectador desde procedimientos estéticos capaces de suscitar un juicio crítico por sobre la respuesta emocional más directa.

Camila (1984) de María Luisa Bemberg, una de las películas más populares del período de la transición democrática de la Argentina, se inscribe de una manera singular en este panorama cinematográfico: sus “excesos” eróticos y retóricos, estrechamente ligados al despliegue de una atmósfera melodramática, ponen en escena una interpretación revisionista y alegórica de los eventos históricos a la luz de una perspectiva crítica feminista. Por tal motivo, esta obra constituye un caso ejemplar para el estudio de las resonancias del movimiento de mujeres en el campo del cine argentino en cuanto a la memoria y la representación. Su contexto de producción y de recepción es significativo: el inicio del rodaje coincide con el del gobierno de Raúl Alfonsín (10 de diciembre de 1983), y ha sido el primer gran estreno en democracia¹.

Desde enfoques interdisciplinarios de estudios fílmicos y estudios de género, el propósito general de este artículo es presentar un análisis de la película de Bemberg teniendo en cuenta el nexo entre el género del melodrama, la figura de la alegoría y la perspectiva revisionista. El vínculo entre el terror impuesto bajo el régimen de Juan Manuel de Rosas y el terrorismo de Estado bajo la acción clandestina durante la dictadura recibe un tratamiento melodramático y alegórico como parte de una estrategia enunciativa feminista.

Siguiendo a Ana Amado (2009), en muchos de los films de los ochenta la figura femenina aparece definida de modo esencialista, como esposa, amante, madre patria, siempre en relación al héroe y confinada en el espacio doméstico. Como señala Ismail Xavier (1997) en cuanto al cine latinoamericano de esa época, los personajes femeninos reciben un tratamiento alegórico: una historia individual funciona como representación de movimientos colectivos, y la nación se proyecta como un agente dotado de voluntad. En cambio, en *Camila*, la puesta en escena del erotismo y la sexualidad implica un reposicionamiento de la subjetividad de la protagonista, representada como un personaje feminista avanzado a su tiempo.

El film involucra dimensiones estéticas, políticas e historiográficas renovadoras para el contexto de la recuperación democrática: por una parte, el género cinematográfico consiste en una reapropiación

1 Como indica Claudio España, “hubo un estallido de público para ver *Camila* y la cifra de espectadores que la vieron supera ampliamente a cualquier otra de este período. Dentro del decenio es asimismo la primera realización que bucea el presente desde la historia argentina lejana” (1994: 24). *Camila* en especial, y el cine de Bemberg en general, es tema de cuantiosos artículos y entrevistas periodísticos, lo que demuestra el enorme alcance que la historia ha tenido para amplios sectores de la sociedad argentina. A este respecto, véase el trabajo de Alberto Ciria (1992).

feminista del melodrama, que enfatiza la potencia transgresora del erotismo y el amor pasional; por otra parte, la narrativa se articula en torno a la alegoría, que envuelve diferentes lecturas sobre la conexión entre pasado –el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852)– y presente –la Argentina arrasada por la dictadura cívico-militar-eclesiástica (1976-1983)–. La distancia de más de un siglo con los tiempos de Rosas se estrecha, mediante el uso de una serie de recursos alegóricos, con el régimen represivo de la última dictadura. En este sentido, la conmoción de un número *record* de espectadores reposa en el consenso social en torno al imperativo del “Nunca Más”, referido a la desprotección legal de los años dictatoriales², que el film actualiza desde los atributos emocionales del melodrama.

Desbordamientos del género: el melodrama feminista

El film de María Luisa Bemberg remite a hechos históricos de 1847, en tiempos del gobierno de Juan Manuel de Rosas. Camila O’Gorman se enamora del sacerdote Ladislao Gutiérrez, con quien mantiene un romance secreto hasta que deciden huir de Buenos Aires para poder iniciar una nueva vida juntos en una localidad de Corrientes. Al año siguiente, son descubiertos y delatados. El propio padre de Camila acude a Rosas, conocido como el “Restaurador de las Leyes”, para pedir la sanción de los amantes. Rosas decide dar un “castigo ejemplar”: Camila y Ladislao son capturados, apresados y fusilados.

Desde una transpolación deliberada, la protagonista de la película es elevada al rango de heroína que se rebela contra los códigos establecidos por el orden patriarcal, donde las relaciones sociales, sexuales y políticas están gobernadas por autoridades masculinas. Con el foco puesto en el deseo, la construcción del personaje principal envuelve figuraciones de mujer transgresora y moderna, que la distinguen del resto de los personajes (que actúan según las normas de la época³). La elaboración de este anacronismo se pone de relieve en el contexto de los debates sobre género, narración y subjetividad que introducen revisiones significativas del melodrama.

Siguiendo a Ana María López (1994), el melodrama cinematográfico constituye un sitio crucial para la crítica feminista de los años ochenta. Presente en el subtipo de las llamadas “películas de/para mujeres” o “lacrimosas” (“*weepies*”), el melodrama ha estado largamente asociado al universo “femenino” por narrar historias centradas en el ámbito doméstico y por dirigirse a una audiencia integrada principalmente por mujeres⁴. En América Latina, junto con la obra de Bemberg, el resurgimiento de este género cinematográfico en los ochenta ha estado en gran medida impulsado por una nueva gene-

2 La película se estrena el 17 de mayo de 1984, meses antes de la publicación, en septiembre de ese año, del informe titulado “Nunca Más”, realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que había sido creada por el gobierno argentino presidido por Raúl Alfonsín en 1983 con el objetivo de aclarar e investigar la desaparición forzada de personas. En este punto, si bien la preproducción del film de Bemberg comenzó durante el último año de la dictadura militar, el imperativo del “Nunca Más” formaba parte del clima de época que resuena a lo largo del film.

3 Sobre la figuración de Camila como “mujer moderna” y su relación con los lazos familiares y las formas de sociabilidad en el film, véase Kratje (2017).

4 Acerca de la atención por parte de diferentes corrientes del pensamiento feminista a las representaciones visuales de los géneros más populares entre los consumos culturales de las mujeres, como el melodrama cinematográfico y el culebrón televisivo, así como de la elaboración de una “*female/feminine spectator*”, en cuanto al problema de la relación espectador/a-texto, véanse los trabajos señeros de Ann Kaplan (1983), Annette Kuhn (1984), Christine Gledhill (1987) y Mary Ann Doane (1987), que retoman y revisan aproximaciones previas al melodrama, entre las que estas autoras destacan el trabajo de Peter Brook (1976), que sitúa el melodrama como respuesta a la pérdida de la visión trágica, y el planteamiento de Laura Mulvey (1981), que problematiza la constitución de una posición espectral “femenina” por parte del melodrama, entre otras cuestiones críticas y teóricas.

ración de cineastas, como Fina Torres y Solveig Hoogesteijn en Venezuela, María Novaro y Marcela Fernández Violante en México, quienes llevaron al cine melodramas con enfoques feministas.

Tal como expone Linda Williams en su ensayo sobre “*Film Bodies*”, el melodrama instituye una modalidad filmica que vuelve ostensible el exceso emocional y/o estilístico. En esta línea, me interesa señalar que la película de Bemberg introduce en el contexto de la posdictadura el melodrama como “táctica” orientada a impulsar cambios sustanciales en cuanto a la figuración de las relaciones de género y las sexualidades, desde el foco puesto en el deseo de la protagonista. La poética del film hace un uso político del exceso retórico y erótico. En efecto, la narración y la identificación no pretenden ser destronadas en favor de una *distancia* para vincularse con el pasado reciente, sino que la revisión de los parámetros más convencionales y conservadores del melodrama se efectúa a partir de una exacerbación del *pathos*, esto es, desde una sensibilidad que busca *conmover* al espectador⁵. Este procedimiento valoriza la “naturaleza intrínsecamente democrática” del melodrama, como indica Constanza Burucúa (2005: 94), cuyas representaciones claras, tipificadas y naturalistas, desde la escenografía a la interpretación de los actores, favorecen la incorporación de un público amplio.

La materia narrativa fundamental del melodrama de Bemberg, definida por la fuerte emotividad y los conflictos familiares, sociales y políticos, busca intensificar el dramatismo colocando al espectador del lado de la pasión, la transgresión, el amor, por oposición al régimen patriarcal y totalitario que se asocia con la injusticia, el conformismo, el odio. Así, en lugar de exaltar las jerarquías vigentes y los valores tradicionales en nombre de la familia, la patria y la propiedad, la película propicia una identificación afectiva con el personaje femenino.

Según Alan Pauls (2000), narrar una historia de amor implica siempre un ejercicio de domesticación. La ley del melodrama clásico es inflexible: cuanto más excesiva es la pasión, más controlada tiende a ser la historia. La película de Bemberg, en este punto, incorpora un giro feminista que disloca los códigos tradicionales. El amor pasión aparece como un “exceso” para la razón, como se expone en una escena clave (0:29:57-0:32:58), en la que el padre de Camila busca convencerla acerca de la obligación del casamiento, invocando la dicotomía del orden (relacionado con las presunciones sobre “lo masculino”) y el desorden (relacionado con “lo femenino”):

—*La mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la Naturaleza. Para someter esa anarquía hay dos caminos: el convento o el matrimonio. Y usted no tiene, que yo sepa, la vocación de los hábitos. El matrimonio es el orden; y ni la gente ni el país pueden vivir sin orden.*

—*Pero yo no estoy enamorada de Ignacio...*

—*¿Pero qué es eso de “enamorada”? El amor viene con los años de estar todo el tiempo juntos; no con la miradita entre jazmines.*

El diálogo se interrumpe con la llegada de Ladislao. Al retomar la palabra, Adolfo O’Gorman pregunta:

—*¿En qué estábamos?*

5 La construcción del melodrama, como observa Steve Neale (1986), se logra por medio de procedimientos narrativos marcados por un “exceso” del efecto por sobre la causa, así como de lo extraordinario por sobre lo ordinario. El espectador es conducido a desear “ojalá...” (“if only”): por ejemplo, en el caso del film de Bemberg, “ojalá Camila y Ladislao hubiesen podido escapar a tiempo...”.

—En que el matrimonio es como el país —acota la madre de Camila— y que la mejor cárcel es la que no se ve...

—Yo no dije eso —la corrige—. Dije que la mujer tiene que casarse, eso es todo.

—Es lo mismo.

Camila se convierte en el film de Bemberg en una subversiva política que mantiene un amor prohibido con el sacerdote, lo que desencadena una pasión “excesiva” para el universo racional patriarcal que busca reprimir a las mujeres sexual y políticamente. En una conversación con sus hermanas, cuando ellas insisten en que si deja pasar más tiempo va a perderse “el mejor partido”, Camila les dice que quiere enamorarse de alguien “diferente”, alguien de quien pueda sentirse “orgullosa”. Antes de morir, un cura en connivencia con el régimen totalitario le dice, para tranquilizarla, que piense en “la otra vida”, ante lo que ella contesta: “pero yo pienso en esta”. Así, la protagonista se opone abiertamente a los imaginarios de la castidad, la abnegación, la pasividad: “Usted me ordena los pensamientos, Padre, como una brújula. Me siento bien después de hablar con Usted (...) Voy a tener que inventar muchos pecados” (0:26:02-0:27:23), dice en una de las primeras escenas que transcurren en el confesionario, un espacio secreto donde encuentra la posibilidad de expresarse con libertad.

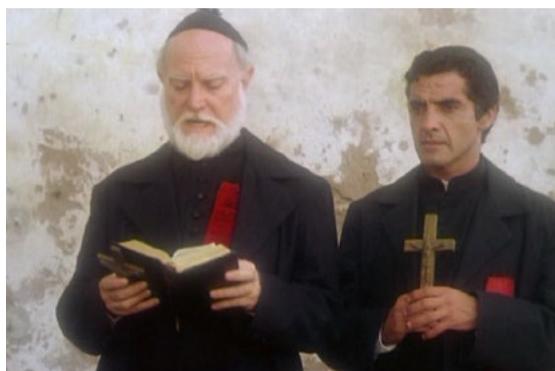


Camila (María Luisa Bemberg, 1984)

El imperio de los sentimientos

La elección estética y política del melodrama por parte de Bemberg hace emerger el erotismo como el principal elemento destabilizador del orden patriarcal. Ante un destino que se presenta como irremediable, ante el amor impedido por obstáculos religiosos y costumbristas, la protagonista busca rebelarse. La secuencia final (1:36:27-1:39:13) condensa esta apuesta renovadora: Camila muere por orden de su padre real (Adolfo O’Gorman) y de su padre simbólico (Juan Manuel de Rosas), mediados por el padre espiritual (el Dios de los cristianos que, según la creencia católica, se encarna en la figura del sacerdote). En cambio, Ladislao se resigna a entregarse a sus captores, después de decir a Camila: “no puedo con Él”. La muerte de los amantes es el momento de mayor intensidad: al amanecer, Camila, con los ojos cubiertos por una venda negra, es fusilada junto a Ladislao. Horas antes, él le hace llegar una nota al calabozo: “Camila mía: acabo de saber que mueres conmigo. Ya que no hemos podido vivir en la tierra unidos, nos uniremos en el cielo ante Dios. Te abraza... Tu Gutiérrez”. Este desenlace actualiza los extremismos y las desmesuras de la vertiente romántica del melodrama: la pasión hace a un lado la discreción de la ética “clásica” que posicionaba el amor muy por debajo del sentido del honor, la devoción patriótica y el amor filial y maternal⁶.

6 Acerca de la distinción entre “melodrama clásico” y “melodrama romántico” se puede consultar la obra de Jean-Marie Thomasseau (1989).



Camila (María Luisa Bemberg, 1984)

80
cuadro

Las secuencias de la captura y la ejecución son presentadas bajo los códigos del melodrama que buscan mantener la tensión del espectador hasta el último momento; inclusive en la escena del fusilamiento ocurren ciertos amagos de la narración que juegan con las expectativas de un “final feliz”: primero, cuando los guardas de la prisión se enteran de que Camila está embarazada, por unos momentos creen que las leyes prohíben ejecutar la pena de muerte; después, ante la aparente declinación de los soldados a dispararle, el oficial debe dar cuatro veces la orden de “¡fuego!”. Estos momentos de duda sacuden, por algunos instantes, las ilusiones en torno a su posible salvación, al tiempo que realzan la complicidad entre familia, gobierno e iglesia respecto a la muerte de los amantes.

“Ladislao, ¿estás ahí?” “A tu lado, Camila” (1:41:56) son las últimas palabras que intercambian poco antes de ser asesinados. Estas palabras vuelven a escucharse cuando la cámara se acerca lentamente a los cuerpos que fueron depositados en un cajón donde se guardaba el armamento. La repetición del breve diálogo ha

sido leída como la actualización de un lugar común de la literatura romántica: la unión de los amantes después de la muerte, ya que su amor sería demasiado “perfecto” para el mundo del más acá y demasiado “eterno” para la vulnerabilidad de los cuerpos mortales⁷. Ahora bien, teniendo en cuenta la postura política de la obra de Bemberg, considero que la reiteración de la frase, más que una manera de contrarrestar el drama, pone de relieve el sentimiento de profunda injusticia e indignación frente a unas fuerzas que, pese a que se pretenden inmutables, no lo son. El film se coloca del lado de las víctimas: pone en primer plano el orden patriarcal que reprime lazos afectivos disidentes, a la vez que expresa su carácter histórico, por ello mismo capaz de ser transformado. Esta posición enunciativa es realizada por medio de la construcción de la protagonista como una mujer moderna, activa y deseante. “A tu lado, Camila”, además, presenta al personaje masculino como *acompañante* de la protagonista. No estamos, a fin de cuentas, ante la irrupción del espíritu de la tragedia –el amor que lleva al destino fatal–, sino ante la materia terrenal, corpórea, del melodrama feminista reapropiado como una forma potencialmente liberadora.

A diferencia de otros géneros, como el *western* o el terror, que se detectan con relativa facilidad a partir de los personajes, la iluminación o las localizaciones, el melodrama no puede ser definido so-

7 En esta dirección, Stephen Hart (2004) indica que la repetición de la frase proporciona un “alivio estético”.

lamente por sus cualidades visuales. Como su propia etimología indica, la atmósfera del melodrama se destaca por una narrativa punteada por el “*melos*”, la música, las tonalidades afectivas, los paisajes sonoros. En este sentido, me interesa señalar que la música incidental y extradiegética, compuesta por Luis María Serra, tiene un rol primordial en la construcción del melodrama. Por medio de un motivo recurrente de la composición, fácilmente distinguible por su convencionalismo y simpleza, el *leitmotiv*, se busca que el *pathos* del espectador se proyecte e identifique con la experiencia y las vicisitudes del deseo de la protagonista. El *leitmotiv* musical, que se puede reconocer en diez pasajes del film, subraya los momentos de mayor intensidad afectiva.

La película de Bemberg, de esta forma, se sirve de los elementos característicos del melodrama, entre los cuales se destaca el uso emocional y dramático de la música, pero invierte la intención moralizante o, mejor dicho, dirige el foco al plano de la transgresión. Para el espectador, que desde el comienzo padece las desventuras desde una identificación con el punto de vista de Camila, la impresión de injusticia (y el consecuente reclamo de justicia) se quedan con la última palabra. En efecto, la repetición del último intercambio de palabras entre ellos –“Ladislao, ¿estás ahí?” “A tu lado, Camila”– puede ser comprendida como una marca enunciativa feminista.

El movimiento de la alegoría

En un estudio sobre los componentes melodramáticos en un conjunto de películas posdictatoriales, como *Espérame mucho* (1983) de Juan José Jusid, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *El rigor del destino* (1985) de Gerardo Vallejo y *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira, Sophie Dufays señala que estas obras “intentan erigirse en actos rituales de un duelo colectivo, duelo de las antiguas relaciones familiares, sociales, simbólicas, pero también cinematográficas, pues en estos filmes el melodrama familiar (remitido a la época de oro del cine clásico) ya no es el modelo genérico dominante sino que sirve otras exigencias narrativas y dramáticas” (2013: 273-286). En esta dirección, quisiera indicar que el modo alegórico que en *Camila* se presenta como una significación que excede el plano de la representación se nutre, a su vez, de los excesos de la retórica melodramática. En tanto vehículo privilegiado de ideologías y de afectos, el film es una arena de disputas sociales que deben leerse en el contexto de las formas de sensibilidad que el público, heterogéneo y diversificado, presenta en la Argentina a finales de 1983, en tiempos de la transición democrática.

Siguiendo el análisis textual efectuado por Beatriz Sarlo (2011) para indagar en la narrativa sentimental, resulta interesante observar que, en el final de *Camila*, la unión de los amantes (vista desde el comienzo por la figura paterna como ilegítima) no queda confirmada como “causa suficiente” de la historia de amor: las expectativas del público son conmovidas por sus anacronismos, que se manifiestan tanto en la reavivación del corolario de indignación social de los años posteriores a la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica, como en el modelo de ciudadana moderna que la protagonista incorpora. La pena de muerte por el “delito de sacrilegio” se enseña como un castigo a todas luces injusto: “Ni en España se aplica”, dice uno de los soldados.

Camila presenta, entonces, dos niveles textuales entrelazados: el primero, que es el más obvio, es el de la historia de amor situada a mediados del siglo diecinueve. Pero, para el espectador de 1984, hay suficientes indicios que conducen a detectar la operación de la alegoría desde la memoria viva del pasado reciente: mediante este melodrama alegórico feminista, lo personal es político y lo particular,



Camila (María Luisa Bemberg, 1984)

histórico. En efecto, la película ha sido leída como una de las primeras piezas capaces de comunicar el sentimiento de rechazo al régimen dictatorial.

Según David Foster (1992), la película de Bemberg constituye un ejemplo interesante de narrativa sustentada en sobredeterminaciones. Para percibir las operaciones de sentido de la alegoría, el espectador debe asumir las resonancias entre el gobierno de Rosas y la dictadura.

Antes del desenlace, Camila dice: “¿Nos van a matar así, sin juicio siquiera, sin darnos la posibilidad de defendernos?” (1:29:26-1:29:30), aludiendo a la situación de indefensión que lleva consigo una doble posibilidad de lectura: respecto a la diégesis, remite al desamparo en los tiempos de Rosas; pero, teniendo en cuenta el momento del estreno, se conmueve al espectador mediante una alusión al terrorismo de Estado.

La película pone en escena una serie de paralelismos entre la violencia del régimen de Rosas y los secuestros, desapariciones y asesinatos perpetrados por el aparato clandestino de represión de la última dictadura. La protagonista muere estando embarazada: hecho que actualiza desde el cuerpo femenino el plan de exterminio, las torturas y la usurpación. El fusilamiento y el entierro en una fosa común remite a las imágenes de los 30.000 desaparecidos. Como señala Héctor Kohén,

Camila es desde esta perspectiva mucho más que la actualización de una historia romántica. Lo que importa aquí es la fuerza narrativa del mito que permite discurrir sobre el presente, la potencia simbólica de la imagen de la mujer con los ojos vendados que instaure ante nuestra mirada una que no puede respondernos porque está negada. Resignificación en su opuesto de la ecuánime figura de la Justicia, devenida ahora representación de su ausencia (1994: 240).

El film contiene, asimismo, imágenes del degollamiento de opositores al régimen por parte de la Mazorca, el órgano parapolicial impuesto bajo el mando de Rosas, que traen reminiscencias de la acción

clandestina del terrorismo de Estado⁸: Camila frecuenta un local de libros prohibidos por el régimen rosista, que está a cargo de un aficionado a las novedades que llegan desde Montevideo, como la obra de Esteban Echeverría sobre emigración y exilio político que ella se lleva camuflada en papel de diario. Una escena posterior deja oír los gritos nocturnos de los mazorqueros. A la mañana siguiente, camino a la iglesia, Camila identifica la cabeza estaqueada del librero. El sermón del padre Ladislao, posterior al asesinato, menciona los episodios evangélicos (Marcos 6: 14-29 y Mateo 14: 6-12) en los que se cuenta la historia de Salomé y el banquete de Herodes, cuando ocurre la decapitación de Juan el Bautista.

Hay, también, escenas en las que el paralelismo entre ambos regímenes no es tan explícito, pero no por ello menos significativo. En una secuencia del comienzo, Camila está en el altílo, jugando con unos gatos recién nacidos. Detrás, aparece la mirada severa del padre. En el plano siguiente, un sirviente arroja los animales al río, lo que remite a los crímenes de lesa humanidad en los llamados “vuelos de la muerte” sobre el Río de la Plata. La exhibición de la crueldad está presente en otros pasajes del film, como cuando se muestra una *carneada* en el campo o una riña de gallos a partir de enfoques que acentúan la violencia de estos hechos vinculados a actividades masculinas (“Es cosa de hombres”, le dicen a Camila). Hacia el final, se actualiza el problema de la “Obediencia debida”⁹: “Yo no mando nada, Padre, ejecuto las órdenes que recibo” (1:28:44-1:28:48), es la respuesta del carcelero la petición de Ladislao de hablar con Camila antes de ser fusilados.

La alegoría también se presenta en la construcción de los diferentes espacios por donde circulan los personajes: la transgresión acontece de forma clandestina en la esfera social, tal como se manifiesta en el campo literario (Camila debe sortear la censura para acceder a libros vedados por el régimen) y en el religioso (Camila expresa su amor por el cura en el recinto de la confesión). Se trata de la creación de un espacio en el que la rebelión emerge en los intersticios del control. No hay esfera pública propiamente dicha (esta aparece reducida a la idea de un dominio absoluto de la autoridad), sino que lo público circula por los resquicios de la sociabilidad. Así, la película recrea formalmente la seducción y el enamoramiento por medio de planos que suspenden la presencia del entorno para concentrarse en las miradas, las caricias y las palabras que los amantes intercambian, ya sea en torno al pequeño habitáculo de la confesión, en la torre del campanario, en el carruaje que los transporta lejos de Buenos Aires o en las secuencias que, en medio de una reunión social o familiar, dejan a los demás personajes fuera de cuadro para focalizar la intensidad creciente del erotismo, que llega a su clímax después de la huida.



Camila (María Luisa Bemberg, 1984)

8 En este punto, se pone de relieve el antecedente de la Alianza Anticomunista Argentina, conocida como la “Triple A”, una banda fascista, parapolicial y terrorista de la Argentina organizada por un sector de la derecha peronista.

9 La Ley de Obediencia Debida, sancionada en 1987 tras la Ley de Punto Final, desvinculaba de los crímenes de la dictadura a los oficiales y suboficiales de menor rango, evitando el sometimiento a juicio de toda la cadena de mandos.

Camila –hipérbole historiográfica mediante– es figurada como ciudadana moderna, como “sujeto de derechos” con capacidad de elegir, decidir y sustentar las elecciones a través del tiempo, y como feminista que se rebela ante el Padre, la Religión y la Ley. “Nada justifica la violencia”, le contesta a Adolfo O’Gorman, “¿está mal defender a alguien que tiene el coraje de estar del lado de la vida?” (0:25:30-0:26:02).

Teniendo en cuenta el recorrido hecho hasta aquí, a continuación me interesa señalar que Bemberg no sólo procura reconstruir la historia desde una película de época, sino que se esfuerza por enfocar el pasado para acercarlo al presente de la posdictadura de una forma original, lo que convierte a *Camila* en el primer melodrama alegórico feminista del cine argentino.

Perspectiva historiográfica y revisionismo

El éxito popular de *Camila* encierra dimensiones estéticas y políticas de amplio alcance. Como señalé páginas atrás, el erotismo introduce los desórdenes de la pasión en el interior de un mundo ordenado por la facilidad estilística y el tópico del melodrama. La construcción de la figura protagónica, desde perspectivas feministas, adquiere el perfil de sujeto moderno de derechos. Se trata de un procedimiento que necesita ser pensado a la luz del momento histórico de su realización.

En los años del restablecimiento de la democracia, la relación entre las dos maneras primordiales de entender el cine, según su masividad o según su calidad (más allá de las dificultades específicas para su demarcación), presenta una modulación. Por una parte, el lugar del autor como epicentro visual capaz de describir la sociedad es relativizado; por la otra, la búsqueda de realismo se articula con el cine de género, dando origen a nuevas versiones del cine industrial.

Según Gustavo Aprea,

La nueva política estética que se consolidó a principios de los ochenta buscó al mismo tiempo construir una opinión explícita sobre la realidad social y cumplir con las reglas del espectáculo cinematográfico que parecían garantizarle el acceso a un público masivo. Esto era necesario tanto para la subsistencia de una cinematografía muy debilitada como para su llegada a una ciudadanía ávida de interpretaciones sobre la tragedia vivida (2008: 31).

El golpe que lleva a la Junta Militar al poder, cuando ya tomaba las decisiones estratégicas de la represión, altera profundamente el vínculo entre la esfera privada y la esfera pública. La vida cotidiana aparece marcada por la persecución y la muerte, que obturan el lazo entre los actores sociales, los canales de transmisión de experiencias comunes y la memoria colectiva. En esta dirección, podemos pensar que la película de Bemberg se sitúa en un contexto de búsqueda por reconstruir lo vivido a partir de un trabajo con la memoria. Como indica Sarlo,

La experiencia era demasiado compleja y además, para quien quisiera verla, demasiado contradictoria, en la medida en que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas (evidente si se pensaba sólo en la dimensión militar de la represión) sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas, lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfe-



Camila (María Luisa Bemberg, 1984)

to de la democracia perdida en 1976, y c) despertar el interés de los espectadores en la recepción de producciones nacionales (1994: 83).

En cuanto a los hechos de referencia, *Camila* dialoga directamente con la historia política del país. Ahora bien, la perspectiva historiográfica de Bemberg es en cierto sentido contraria al revisionismo, que desde 1930 ha reivindicado la investidura de Rosas: tanto las invocaciones a su autoridad por parte del padre de Camila, como los retratos que están presentes en la iglesia y en la prisión, acentúan el hecho de que detrás de los crímenes más brutales indudablemente hay un responsable crucial, figurado como *paterfamilias*, que se revela con pregnancia desde el punto de vista de la cámara, como cuando esta se detiene a enfocar la imagen de Rosas después de que uno de los soldados salga por el lateral derecho del plano, dejando ver su retrato frontal, con su mirada implacable, estampado sobre un papel desgastado.

Al término de la experiencia del terror de la última dictadura, el film no explora poéticas y claves inéditas para testimoniar el pasado, sino que recurre a la historia social y política del siglo diecinueve para referirse al terrorismo de Estado, por medio de los recursos alegóricos que antes mencionaba. ¿Se trata de un ejercicio de memoria automática? A propósito de *Camila*, Tulio Halperín Donghi señala que:

[...] la inflexión que el feminismo introducía en el alegato antirrosista no hacía sino reforzar la analogía entre el pasado reciente y ese intemporal paradigma que con sorpresa había vuelto a descubrirse en la etapa que hasta medio siglo antes había sido usual llamar la Tiranía (1987: 75).

En este punto, quisiera proponer como hipótesis que la fuerza adquirida por la reminiscencia del rosismo se debe, tal vez, a que este proveía el único panorama reconocible capaz de brindar un enfoque metafórico (por la forma alegórica), a la vez fácilmente comprensible (por la forma melodramática), de una experiencia todavía demasiado intensa para tolerar, masivamente, una presentación menos oblicua o menos consensuada: precisamente, al evitar cualquier alusión al peronismo –fenómeno histórico

ra pública y la dimensión intelectual y moral (1987: 33).

Una de las grandes líneas de la cinematografía local del período 1983-1993, siguiendo a Ana Laura Lusnich y Clara Kriger, remite a la revisión del pasado:

Se inaugura así una tendencia revisionista con tres objetivos claramente definidos: a) seleccionar y desarrollar desde un punto de vista crítico momentos históricos precisos de nuestro pasado, b) alentar el restablecimiento

que constituye el principal “fuera de campo” del film—, la película de Bemberg adopta una posición enunciativa marcada no sólo por el feminismo, sino también por una ideología de clase que suscribe las tendencias liberales y centralistas. Según el imaginario ilustrado de la época, tal como aparece en la frase que el soldado enuncia respecto al “delito por sacrilegio”, que indiqué anteriormente, España representa el “atraso”, mientras que Francia encarna los valores de la “civilización” (como se sostiene en varios pasajes¹⁰). El film parece estar de acuerdo con una lectura liberal de la historia, introduciendo un cambio en la posición revisionista más extendida: si el revisionismo enlaza a Rosas con el peronismo, con la finalidad de exaltar ambos procesos (en lugar de vincular a Rosas con la dictadura), Bemberg evita cualquier mención al peronismo, quizás, en favor del consenso social, lo que sin dudas sintoniza con la enorme aceptación de la película tras el fin del régimen dictatorial.

Es evidente que la película no fue filmada para proporcionar una comprensión histórica del terrorismo de Estado en la Argentina; pero, al mismo tiempo, no es menos apreciable su impacto emocional, que en gran medida se puede comprender por el tratamiento de la atmósfera afectiva que construye el melodrama combinado con la alegoría. Su alcance masivo señala el éxito del film para la interpelación de ciertas “estructuras del sentimiento”¹¹ al momento del estreno, que involucran experiencias, costumbres y prácticas culturales emergentes de la vida social ligadas a los afectos, antes de convertirse en objeto de un intercambio plenamente articulado y definido. La estrategia narrativa que resulta del uso retórico de la alegoría coloca al espectador del lado de las víctimas, en particular de la protagonista, buscando hacer que sufran con ella y asimismo repudien el accionar de los asesinos: de esta forma, los mecanismos de negación y represión de la culpa colectiva se canalizan a partir de una identificación personal y emocional.

Consideraciones finales

*Una vez más, el cine, convertido en el verosímil
de la historia de un país.*

Claudio ESPAÑA (1994: 17).

A lo largo de este artículo, exploré ciertas dimensiones estéticas, políticas e historiográficas que permiten efectuar una lectura de *Camila* a la luz de su instancia de producción y estreno.

El film recurre al género del melodrama como modalidad del espectáculo, que se sustenta en el efecto de ilusionismo, las actuaciones naturalistas y, con especial énfasis, la creación de una atmósfera de emotividad a partir de la intensificación de los afectos. Con relación a ello, señalé que Bemberg se apropia del

10 Ante la agudización del conflicto del gobierno de Buenos Aires con el de Francia por el bloqueo del puerto, el par interior/exterior, la “Santa Federación” o el exilio, repercute en la intimidad. La influencia francesa se manifiesta en el uso de expresiones, como *madame, mon dieu*, el baile del *menuet*, por parte de Camila y Ana María Perichon de Vandeuil y Abeille, alias “La Perichona”, su abuela paterna, y en sus autores predilectos, Alphonse de Lamartine y Esteban Echeverría, que señalan la afinidad de la protagonista con la generación de intelectuales de 1937.

11 Raymond Williams señala que “las estructuras de sentimiento [...] anteceden a los cambios más reconocibles de ideas y creencias formales que conforman la historia ordinaria de la conciencia [...] el arte es una de las actividades humanas primordiales, y que puede lograr la articulación no sólo del sistema social o intelectual, impuesto o constitutivo, sino también de su experiencia, de su consecuencia” (2012: 44).

melodrama desde una apuesta enunciativa deliberadamente feminista. El principal rasgo de esta táctica se presenta en la construcción de la protagonista como un personaje en disputa con el orden patriarcal, como una heroína que desobedece las costumbres de la época, siguiendo los dictados de su corazón. En este sentido, me ha interesado destacar que el uso feminista del melodrama reside en un tratamiento que desestabiliza las jerarquías y desigualdades de género en cuanto a la manifestación y la experiencia de los sentimientos románticos y pasionales por parte del personaje femenino, que están íntimamente vinculados a sus preocupaciones éticas y políticas. A pesar de haber sido educada bajo las consignas severas de una familia conservadora, reaccionaria y tradicional, Camila logra sortear la censura para conseguir libros prohibidos por el régimen, se atreve a contestar a su padre y opinar acerca de los acontecimientos políticos, y se enamora de Ladislao subvirtiendo el celibato y las reglas matrimoniales.

Como la crítica feminista se ha ocupado de problematizar, en una sociedad represiva, el erotismo, el deseo y la pasión intensa implican tensiones específicas para las mujeres. La manera de presentar la historia entre Camila y Ladislao como un acto de resistencia al patriarcado, que finalmente es castigado, cuestiona la justificación psicológica o individualista del sufrimiento amoroso, pero no obstante conserva la concepción del amor en tanto fuente de felicidad. En este punto, es necesario ponderar el alcance (y las limitaciones) de este giro “feminista” en la presentación de los acontecimientos históricos en relación a la llegada del melodrama a un extenso público en la etapa de la posdictadura, ya que a fin de cuentas se circunscribe a una imaginación romántica heterosexual¹².

La figura de la alegoría habilita diversas lecturas sobre la conexión entre pasado y presente. Si el enfoque revisionista, manifiesto en la actualización de la investidura de Juan Manuel de Rosas, reposa en un ejercicio de memoria automática, la construcción del personaje central, presentada como una mujer excepcional para el contexto decimonónico, permite iluminar las operaciones de identificación, de alcance masivo, entre la desgarradora historia de Camila y la violencia perpetrada por la dictadura cívico-militar-ecclesiástica. Si bien podemos señalar que el tratamiento de los acontecimientos del pasado, por medio del melodrama y de la alegoría, descansa en una simplificación de procesos históricos complejos, su éxito popular al momento del estreno permite entrever cierta necesidad colectiva de afirmar un consenso democrático a través de una ficción cuyo ánimo “terapéutico” se opone al esclarecimiento racional.

La orientación política de este melodrama alegórico feminista se dirige a *recuperar* la historia de Camila O’Gorman para repudiar la última dictadura. La superposición del conflicto privado (el amor prohibido) y del conflicto social (el régimen represivo) debe leerse a la luz del período de la transición democrática de la Argentina. Así pues, lo que convierte *Camila* en una película inédita para ese contexto es la perspectiva feminista que recorre la historia de comienzo a fin.

Bibliografía

- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: UNGS; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.

12 Con relación a las críticas feministas del amor romántico heterosexual, contemporáneas a Bemberg, remito al trabajo de Eva Illouz, en el que la autora indaga el amor “como un microcosmos privilegiado para dar cuenta de los procesos de la modernidad.” (2016: 17).

JULIA KRATJE EL CIRCUNLOQUIO DE LA VIOLENCIA

- Burucúa, Constanza (2005). Generando la historia. La “guerra sucia” en el cine de y por mujeres. *Cuadernos de Cine Argentino. La imagen como vehículo de identidad nacional*, n. 5 (marzo de 2005), 89-108.
- Ciria, Alberto (1992). History, gender, class and power in María Luisa Bemberg’s films, en Ana López (org.). *Mediating Two Worlds: Cinema and Transculturation*. XVII International Congress, Latin American Studies Association: Los Angeles.
- De Grandis, Rita (2002). Introducción: María Luisa Bemberg o las trampas de la clase. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27, 1, 3-14.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (1987). *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940’s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dufays, Sophie (2013). El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura. *Caravelle*, 100, 273-286.
- España, Claudio (1994). Diez años de cine en democracia, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 12-53). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Foster, David W. (1992). Camila: Beauty and Bestiality, en *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia y Londres: University of Missouri Press.
- Gledhill, Christine (1987). *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: BFI.
- Halperín Donghi, Tulio (1987). El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Institute for the Study of Ideologies & Literature: University of Minnesota; Buenos Aires: Alianza.
- Hart, Stephen M. (2004). *A companion to Latin American Film*. Rochester: Boydell and Brewer.
- Illouz, Eva (2016). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Kaplan, E. Ann (1983). Theories of melodrama: A feminist perspective, en *Women & Performance Project*. New York University.
- Kohen, Héctor (1994). Mitos, personajes y leyendas, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 230-241). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Kratje, Julia (2017). El cine como transgresión. Deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984). *La Trama de la Comunicación*, 21, 1, 29-43.
- Kuhn, Annette (1984). Women’s Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory. *Screen*, 25, 1, 18-28.
- López, Ana María (1994). Tears and Desire: women and melodrama in the “old” Mexican cinema, en Diane Carson, Linda Dittmar y Janice R. Welsch (eds.). *Multiple voices in feminist film criticism* (pp. 254-270). University of Minnesota Press.
- Lusnich, Ana Laura y Kriger, Clara (1994). El cine y la historia, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 82-103). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mellencamp, Patricia (1999). Making History: Julie Dash, en Robin, D. y Jaffe, I. (eds.). *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*. Albany: State University of New York Press.
- Mulvey, Laura (1981). Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Framework*. 15/16/17. 12-15.
- Neale, Steve (1986). Melodrama and Tears. *Screen*, 27, 6, 6-23.
- Oubiña, David (1994). Exilios y regresos, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia* (pp. 68-81). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Pauls, Alan (2000). On Camila: the red, the black, and the White, en King, J., Whitaker, S. y Bosch, R. (comp.). *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films*. Londres: Verso.
- Sarlo, Beatriz (1987). Política, ideología y figuración literaria, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. University of Minnesota: Institute for the Study of Ideologies & Literature; Buenos Aires: Alianza.

- Sarlo, Beatriz (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tesler, Mario (2010). *Camila y la Bemberg. Del Socorro a Pilar. Tragedia y ficción cinematográfica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Thomasseau, Jean-M. (1989). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Bruce (1996). In the Realms of the Feminine: María Luisa Bemberg's Camila at the Edge of the Gaze. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 25, 1, 62-71.
- Williams, Linda (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44, 4, 2013.
- Williams, Raymond (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca.
- Xavier, Ismail (1997). A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latinoamericano. *Balalaica, Revista brasileira de Cinema e Cultura*, 1, 84-101.

Películas citadas

- Camila*. Guion de María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro. Dir. María Luisa Bemberg. Prod. Lita Stantic y asociados. Argentina, 1984.
- Deuda interna, La*. Guion de Miguel Pereira y Eduardo Leiva Muller, a partir del relato de Fortunato Ramos. Dir. Miguel Pereira. Prod. Yacoraite Film Ltda., Mainframe Films, BFI, Channel Four Television. Argentina, Reino Unido, 1988.
- Días de junio, Los*. Guion de Alberto Fischerman, Marisa Gaillard y Gustavo Wagner. Dir. Alberto Fischerman. Prod. Quique Santos y asociados, Argentina, 1985.
- Espérame mucho*. Guion de Isidoro Blaisten y Juan José Jusid. Dir. Juan José Jusid. Prod. Juan José Jusid y asociados. Argentina, 1983.
- Exilio de Gardel (Tangos), El*. Guion de Fernando Solanas. Dir. Fernando Solanas. Prod. Fernando Solanas y asociados. Argentina, 1985.
- Hay unos tipos abajo*. Guion de Antonio Dal Masetto, Emilio Alfaro y Rafael Filippelli según el argumento de Antonio Dal Masetto. Dir. Emilio Alfaro y Rafael Filippelli. Prod. Emilio Alfaro y asociados. Argentina, 1985.
- Historia oficial, La*. Guion de Aída Bortnik y Luis Puenzo. Dir. Luis Puenzo. Prod. Cinemanía S.A., Historias Cinematográficas S.A., Progress Communications. Argentina, 1985.
- Noche de los lápices, La*. Guion de Daniel Kon y Héctor Olivera según el libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez. Dir. Héctor Olivera. Prod. Fernando Ayala. Argentina, 1986.
- Rigor del destino, El*. Guion de Gerardo Vallejo. Dir. Gerardo Vallejo. Prod. Gerardo Vallejo, Eduardo Carey y asociados. Argentina, 1985.
- Sur*. Guion de Fernando Solanas. Dir. Fernando Solanas. Prod. Fernando Solanas y asociados. Argentina, 1988.
- Veredas de Saturno, Las*. Guion de Juan José Saer, Hugo Santiago y Jorge Semprún. Prod. Hugo Santiago y asociados. Dir. Hugo Santiago. 1984.

■ Autora

Julia Kratje es licenciada y profesora en Comunicación Social (FCE, UNER). Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES, UNSAM). Doctora en Ciencias Sociales (FSOC, UBA). Trabaja en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IEGE, FFyL, UBA). Docente de Comunicación II (FADU, UBA), de la Maestría en Estudios de Género (UCES) y de la Maestría en poder y sociedad (UNR). Vocal titular de la Comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).

Fecha de recepción: 19/06/2017 Fecha de aceptación: 18/08/2017

