

Catalina Trebisacce

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Ana Maria Veiga

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

Variaciones en la trasgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg

Resumen: El presente artículo es una lectura de la obra de la cineasta argentina María Luisa Bemberg, trazada a partir de reflexiones inspiradas en la noción de trasgresión elaborada por Michel Foucault y la de del exceso apuntada por Teresa de Lauretis en su trabajo sobre la semiótica del cine. La lectura propuesta a partir de ellas enuncia tres momentos de la filmografía que se corresponden con ciertas torsiones nodales de su mirada que han quedado impresas en las secuencias de sus fotogramas. Para el análisis de cada momento, se ha seleccionado una película o corto que se analiza con detalle para poder dar cuenta acabada de cada torsión de su lente. El lente vuelto megáfono, el lente vuelto testigo biográfico, el lente vuelto monstruoso son los títulos seleccionados para el análisis de cada uno de los momentos.

Palabras claves: cine; trasgresión; feminismo; María Luisa Bemberg

Cada contexto histórico –y cada sociedad en él encarnada– conlleva sus propios regímenes de representación que determinan y distinguen aquellas imágenes-narración que resultan inteligibles por la comunidad de aquellas otras que se escapan a la comprensión para ese tiempo y para ese espacio. Es entre unas y otras imágenes que se produce la posibilidad de la representación de la trasgresión. Es en ese “entre”, en la frontera que las separa y que las une –y no en el hipotético espacio más allá de lo imaginable– que se producen las narrativas con verdadera potencia subversora de lo dado. Pues la trasgresión es un gesto que concierne al límite (a lo dado), dice Foucault



Esta obra está sob licença Creative Commons.

(2003). Nace del límite, pero es la que señala lo que éste tiene de caprichoso, contingente y hasta ridículo. Enseña que, más allá de su rígida contención, otros escenarios son posibles.

Teresa de Lauretis toma estas líneas foucaultianas –que también son derrideanas–, y sostiene que el cine es un importante agente en la constitución (y deconstrucción) de sujetos, con base en códigos lingüísticos y representaciones culturales; esas representaciones tendrían implicaciones concretas, sociales y subjetivas. Según la autora, “El género, como lo real, es no solo el efecto de la representación, sino también su exceso, aquello que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (LAURETIS, 1994, p. 212-214). Se trata de la representación como límite y de su inevitable exceso como su trasgresión.

El cine de María Luisa Bemberg funciona en algún punto de ese modo, produciendo narrativas cinematográficas que son transgresión a lo dado, excesos a las representaciones inteligibles. Imágenes que juegan a evidenciar los límites que dan forma a nuestras experiencias. Y lo hace no desde la “externalidad” del campo contracultural o desde “el más allá” de la cultura *under*, sino desde los contornos del cine *mainstream*, desde su frontera.

En el presente artículo nos proponemos trabajar en torno a la filmografía de María Luisa Bemberg bajo esta clave de lectura, poniendo el foco de nuestro análisis en las variaciones que esa transgresión experimentó en el desarrollo de su filmografía; variaciones que hipotetizamos se produjeron en sintonía con las mutaciones que la cineasta probó en torno a los límites en su propia biografía. Reconstruiremos, entonces, una historia de las variaciones de los límites y de las trasgresiones en el lente (y en la vida) de esta cineasta.

Bemberg fue mujer destacada de la elite porteña, militante feminista en la década del 70 y consagrada cineasta a partir de los años ochenta. Nacida en la primera década del siglo veinte, padeció los usos y costumbres de la época que le impidieron recibir educación formal y la empujaron al matrimonio a la corta edad de 22 años. Vivió en el exterior durante los gobiernos peronistas y retornó luego del golpe del 1955 con cuatro hijos y la convicción de una separación. A comienzos de los años 1970, junto a otras mujeres, fundó la Unión Feminista Argentina (UFA) y comenzó a incursionar como escritora de teatro y guionista de cine.¹ En la década siguiente se lanzó a dirigir sus propias películas.²

El trabajo que presentamos se despliega en tres tiempos que se corresponderían a lo que concebimos como distintos momentos del desarrollo de su lente, de su biografía, de sus apuestas políticas y, por tanto, de sus trasgresiones. Tres momentos expresados en un corto y dos películas. Para el primero, trabajaremos en torno al corto *El mundo de la Mujer*, filmado en 1972, mientras mantenía una militancia en la Unión Feminista Argentina. Para el segundo, analizaremos el film *Señora de Nadie*, que realizó a comienzos de la década del 1980, mientras se alejaba de la militancia feminista organizada y comenzaba a consagrarse como cineasta. Finalmente, analizaremos *De eso no se habla*, largometraje filmado casi al final de su vida, en 1993.

¹ Sobre distintos aspectos de la carrera y de la filmografía de M. L. Bemberg, cf. Juan Besse y Catalina Trebisacce (2016); Trebisacce (2013); María Laura Rosa (2014); Ana María Veiga (2013; 2010).

² Escribió los guiones para *Crónica de una señora* (1971, dirigida por Raúl de la Torre, quien también participó del guión), *Triángulo de cuatro* (1974, dirigida por Fernando Ayala), guionó y filmó los cortometrajes *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguete* (1978), y a partir de la década del ochenta dirigió varias películas como *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1993).

I. El lente vuelto megáfono - La lengua que es rabiosa y militante

Entre las primeras exploraciones que hace María Luisa Bemberg con la cámara se encuentran dos cortometrajes, *El mundo de la Mujer* (1972) y *Juguetes* (1978). Son experiencias filmicas que coinciden con el tiempo en que la directora participaba de la militancia en grupos feministas (aunque la realización de *Juguetes* la encuentra ya en proceso de alejamiento). Ambas obras resultan, en algún sentido –y más aún si consideramos los largometrajes de los ochenta–, explícitas respecto de sus contenidos. Cabría decir de ellas que son versiones audiovisuales de manifiestos políticos.

Hacia mediados de la década del sesenta, Buenos Aires asistió a un proceso de modernización sociocultural que implicó el encuentro entre la implementación de un modelo económico de importación, con la consecuente entronización de una moral del consumo; el boom y desarrollo del “nuevo periodismo” y el arribo de la llamada “revolución sexual”, que consistió fundamentalmente en la divulgación *massmediática* de ciertos saberes (como el psicoanálisis, la sexología y la pedagogía) que interpelaban con énfasis a la población que llevaba la marca del sexo: las mujeres (TREBISACCE, 2015). Como explica la investigadora Isabella Cosse (2009), este proceso multidimensional impactó, entre otros aspectos, en una revisión de los patrones de comportamientos sociales y sexuales (pre)determinados para el sujeto femenino. Se anunció, entonces, el pasaje de la mujer tradicional a la mujer moderna, o, en términos de Cosse, de la mujer doméstica a la mujer “liberada”. Mujer liberada que se escribe con comillas porque, como señala la autora, en ella convivían mandatos de liberación y superación con mandatos conservadores de maternidad y de heterosexualidad obligatoria. El proceso y los discursos que circularon e interpelaron especialmente a las mujeres y que ensalzaban como protagonistas de una nueva era, también las condenaban a nuevos patrones de comportamiento socio-sexuales constrictivos. Así es que estos discursos generaron adhesión y resistencias, simultáneamente. Los cortometrajes de María Luisa Bemberg dan cuenta de esta resistencia. Son expresión de un arte contracultural y feminista, una crítica rabiosa a los discursos modernos sobre la mujer.

El mundo de la mujer (1972) es un cortometraje motivado por la exposición que ese año se realizó en el predio de “La Rural”, que llevó como título “La mujer y su mundo”. Con el gesto de la trasgresión, del exceso, de la deconstrucción, la cineasta secuencia imágenes-narración constitutivas del sujeto femenino con un gesto que es exceso, que se torna deconstructivo. Una trasgresión a dicha narrativa: la visibilización de su carácter paródico de aquella narrativa. Bemberg pone bajo los reflectores de la cámara el artificioso proceso de confección del “natural” interés de las mujeres por la belleza y por el hogar.

La cineasta hace correr la cámara entre los pasillos de la feria y se detiene para señalar dos supuestas áreas de natural interés femenino: las tareas de cuidados y el cuidado de la propia apariencia. Respecto a la primera, la directora pone bajo las luces de los reflectores de sus cámaras los stands dedicados a las actividades de trabajo doméstico. Donde se exhiben mujeres cosiendo, mujeres cocinando, mujeres limpiando, y junto a ellas un extenso ejército de electrodomésticos, máquinas de costura, hornos, heladeras, lavarropas, etc. Todo lo que se creía que las mujeres necesitaban para su completa felicidad. Bemberg concentra en las situaciones que le permitan evidenciar que estas actividades se articulan con el desarrollo del capitalismo y el mercado de consumo. Cuál es el mejor modo de amasar la pasta para la familia (y obviamente también, cuál eran la mejor harina y el mejor modelo de pastalinda), o cuál es la manera más rápida y eficiente para tener toda la ropa limpia (y obviamente también el mejor jabón y el mejor lavarropas). Un montón de imágenes de billeteras expendedoras de dinero y marcas importantes de telón de fondo son primer plano.

Asimismo, filma desfiles, cursos de maquillaje y concursos de peinado. Y filma con alevosía las instancias de supervisión de esas actividades, espectadores/as, espejos, jurados. El concurso de peinados es la mejor ocasión para desnudar esta escena cotidiana de las mujeres. Varias participantes, pacientes pasivas, se sientan a que peluqueros ensayen artes en sus cabelleras y luego a que los jurados (todos varones) evalúen los resultados. La cámara filma a tiempo real el "trabajo" de los jurados, que se mueven parsimoniosos, pues se saben a salvo. Ellos son quienes pueden escudriñar sin ser escudriñados, ver sin ser vistos. El dispositivo panóptico en la constitución del sujeto femenino, presentado al minuto 13 del film, queda así develado bajo la lente de Bemberg.

Esta construcción de la mujer sometida a la supervisión y al consumo del varón supone la producción de un placer femenino mediado por el placer masculino. Las mujeres deben desear para ellas lo que los varones desean de ellas. En definitiva, ser deseadas por ellos se constituye en el fin último de todas sus actividades. El cortometraje se había iniciado con una voz masculina, que citaba párrafos del catálogo de la exposición, intercalados con fragmentos de "El Libro Azul", de *Para Ti*. Más adelante se produce la lectura de *La guía para saber cuál es la mujer ideal para cada hombre, cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor*, por una voz *off* de mujer que recita extractos mientras corren las imágenes de un desfile. Se oye: "Para el hombre de cáncer la mujer ideal debe ser romántica, generosa y poco exigente. Por eso hay que exigirle muy dulcemente si usted quiere llevarlo al altar". (*El mundo de la mujer*, 3'50"). El horóscopo que reseña la revista no es el de la mujer de cáncer sino el del hombre de cáncer, al que la mujer, cuyo signo zodiacal es irrelevante, debe buscar complacer.

Bemberg filma la exhibición de toda una serie de aparatos destinados a hacer de la mujer una cosa bonita. Pero no son máquinas al servicio de la mujer sino al revés. La cineasta filma a las promotoras hechas maniqués vivientes al servicio de la exposición de los aparatos a la venta. Una chica es subida a una cinta reductora, otra a una máquina modeladora, otra más a una bicicleta fija, todas con una espléndida expresión de confort, rodeadas de muchos otros aparatos como: el modelador de busto, el depilador facial o la plancha antiarrugas. Mientras las promotoras sonríen, los/as espectadores/as se detienen y se sorprenden un poco del artificio del espectáculo. La cámara capta algunos signos que evidencian un extrañamiento antes estas situaciones.

En una escena, perdida entre otras, varias personas rodean una cama giratoria. Sobre este mobiliario de estilo *playboy* una mujer yace (in)cómoda, entre almohadones. La cama gira muy lentamente con ella en exhibición. La mujer debe observar cómo es observada. La incomodidad de la promotora que lanza sus ojos verdes al cielo devela lo trabajoso del dispositivo. La objetificación de la mujer gana su imagen máxima con semejante exhibición de la mujer-muñeca sobre la cama.

En este mismo sentido de poner en evidencia la objetificación de la mujer, el corto de 15 minutos concluye con la imagen de una mujer que simula ser un maniquí, es decir, una mujer que evoca la forma de un maniquí, que a su vez está vestido y arreglado de mujer. La mujer-maniquí es filmada detrás de unos barrotes que simulan una reja-jaula, mientras la voz en *off* dice: "Ahí terminó la tarea del gran duque. Había encontrado a la dueña del zapatito de cristal. La llevó al castillo donde Cenicienta y el príncipe se casaron y fueron felices." La imagen final retrata con sarcasmo la situación de la mayoría de las mujeres pudientes, enrejadas en sus bien cuidados hogares y en sus bien decorados cuerpos, todo ello puesto para el placer del varón y a beneficio del capital.

Tanto en la Argentina cómo en otras partes de Latinoamérica, las mujeres deberían preocuparse con la belleza física, el consumo de electrodomésticos que facilitasen sus vidas, la permanencia de su matrimonio y la maternidad. María Luisa Bemberg, en su

primer corto, supo explorar ese mundo para, en un gesto trasgresor, mostrar su artificio, su límite, e intentar subvertirlo.

Sarita Torres, una colega feminista del mismo período, participó de la producción de la película. Además, aparece en la pantalla cuando distribuye volantes, aparentemente de publicidad, en la feria. Ella informa en una entrevista que en las copias de la película se cortó la continuidad de esa escena, justamente cuando se le daba sentido político al corto de Bemberg. Después de la imagen de la volanteada, habría un *close-up* del volante, donde se leía: “El mundo de la mujer. Pero, ¿de cuál mujer?” Esa imagen no se puede encontrar en las copias que restan. Sara Torres lamenta la pérdida de dirección política de la obra (TORRES; VEIGA, 2009).

Patricia Maldonado, que ha sido secretaria de María Luisa Bemberg y que hasta hoy gerencia su acervo, dijo que la cineasta, perfeccionista, tenía vergüenza de sus primeros cortos y que los ocultaba, con miedo de posibles críticas, hasta que, con el reconocimiento nacional e internacional, desde los 80, los cortometrajes empezaran a ser buscados y la cineasta invitada a exhibirlos en algunas muestras de cine. Desde las nuevas demandas, Bemberg comenzó a valorizar un poco más sus primeras realizaciones (MALDONADO; VEIGA 2009).

Juntando los argumentos de las dos entrevistadas, podemos inferir que tal vez haya sido la propia Bemberg la autora de los cortes sobre sus películas, incapaz de sostener la transgresión feminista explícita en esos primeros trabajos. Esa “incapacidad” de sostener una transgresión explícita pudo tener que ver con una revisión personal respecto a la militancia, que la llevó a separarse de las organizaciones feministas aunque mantuvo esta perspectiva de otros modos más complejos y menos explícitos (panfletarios) en sus trabajos posteriores, como veremos más abajo.

El mundo de la mujer, junto a *Juguetes*, fueron los únicos trabajos de Bemberg en los que la denuncia y el panfleto son protagonistas, y el lente es más bien un megáfono. Lauretis (2007) argumenta que la paradoja que acompaña el desarrollo del pensamiento feminista es una contradicción específica, tal vez constitutiva del propio movimiento, que estuvo en el centro de los debates sobre el “cine de mujeres”, su política y su lenguaje (VEIGA, 2013). De acuerdo con Lauretis, la cultura fílmica feminista, desde la mitad de la década, tendía a enfatizar la dicotomía entre las preocupaciones del movimiento de mujeres y el trabajo cinematográfico, que parecían mutuamente extraños. El movimiento clamaba por la documentación inmediata de las propuestas de activismo político, por el aumento de consciencia, y por la expresión propia o la búsqueda de “imágenes positivas” de mujeres; el medio profesional insistía en el rigor formal –siendo el aparato cinematográfico comprendido como “tecnología social”– para analizar y desencajar códigos ideológicos infiltrados en la representación (LAURETIS, 2007, p. 25-26).

María Luisa, en estos primeros cortos, habría trabajado en la documentación inmediata de la agenda del movimiento feminista. Sin embargo, con el alejamiento de la militancia organizada y su crecimiento profesional, la cineasta abandonará esta lengua, algo endurecida, construida desde la matriz de inteligibilidad de la militancia feminista de aquellos años. Mutará su lente del megáfono al ojo protésico, testigo biográfico. De la lengua rígida de la denuncia a la lengua tartamuda de la biografía. Hará de su cámara no un dispositivo de enunciación de críticas claras y distintas, sino un testigo de biografías contradictorias, pero resistentes.

Estaba lanzada la propuesta del “cine de mujeres” de los 70, que tendría que fracturar la representación hasta entonces masculina de la mujer en el cine, con la figura de la “nueva mujer” como protagonista de las películas, cuestionando las tradiciones y los roles establecidos. Juntamente con esa idea vinieron los festivales de cine de mujeres en

Europa y Estados Unidos, cuyo punto máximo en Latinoamérica ha sido “La Mujer y el Cine”, que estuvo durante diez años dentro del Festival de Cine de Mar del Plata, desde los 90 (VEIGA, 2013, p. 124).

En cuanto al circuito de exhibición de los cortometrajes, se sabe que las copias eran exhibidas en grupos de mujeres en el interior de la Argentina. Primero miraban a las películas, después empezaban las charlas de sensibilización. Mirta Henault relata que ella misma repitió esa práctica distintas veces en los años 1970 y en los tempranos 1980 (HENAULT; VEIGA, 2009). Lo mismo sucedió con Lucrecia Oller, otra militante feminista, en su trabajo junto a los grupos de “concienciación” y protección de mujeres. Oller narra que los cortometrajes de Bemberg muchas veces abrieron los círculos de mujeres, donde la conversación se profundizaba desde el debate de los temas introducidos por los cortos (OLLER; VEIGA, 2009).

Teresa de Lauretis constata que la primera mitad de los años 1970 fue un período marcado por el esfuerzo de cambiar el contenido de la representación del cine, aumentar la conciencia y hacer la propaganda feminista. Después surgió la fascinación con el proceso cinematográfico y el interés por los principios y términos de referencia de la estética, que venían de una tradición de vanguardia. Ganó notoriedad, también en los debates feministas, la dimensión política de la expresión estética. “[...] cineastas feministas y de vanguardia debían hacer oposición al ilusionismo narrativo, en favor del formalismo”. Eso haría al público espectador mirar los medios de producción de significado (LAURETIS, 2007, p. 26-27).

II. El lente vuelto testigo biográfico – La lengua que es mujer

Nos ocuparemos ahora de un largometraje, *Señora de Nadie*, que representa muy bien el segundo tiempo que prometimos estudiar. En él, encontramos producciones realizadas a comienzos de los años 80, momento en que la directora se alejaba de las organizaciones feministas, pero transformaba su compromiso crítico a través de su producción artística. Los films aquí referidos contienen tramas sutiles y, en ocasiones, contradictorias, que contrastan con cierta unilinealidad de los cortos anteriores. Son relatos que bien podrían ser inspirados en experiencias biográficas propias o ajenas (de hecho, muchos detalles de sus guiones son guiños a viejas compañeras de militancia, desde nombres - como Leonor/Leonor Calvera - hasta situaciones anecdóticas diversas) y esta condición, la de la ficcionalización biográfica, es la que garantiza la complejidad en los relatos. Estas películas, cargadas de pliegues, de reveses y de contradicciones, habilitan la posibilidad de una representación de la transgresión situada, de aquella que parte de situaciones concretas, encarnadas en cuerpos singulares, y se abandonan las certezas proclamadas por megáfonos contestatarios.

Aunque nos detendremos sólo en *Señora de Nadie*, podríamos decir que existen rasgos generalizados en los films de Bemberg de esta época. Por ejemplo, y en primer lugar, todos tienen por protagonistas a mujeres. En segundo lugar, esas mujeres, por distintos motivos, rompen el pacto del género, lo trasgreden en algún sentido, no siempre (o casi nunca) de modo buscado. Todas las protagonistas desandan los caminos esperados para las mujeres. Decía Bemberg de su cine: “El mío es un cine muy comprometido con la ideología feminista y siento como una obligación ética proponerle al público una imagen de la mujer diferente a los estereotipos que suele dar de ella el cine masculino” (BEMBERG, 1986). Finalmente, en todas sus películas (con excepción de *Momentos*) las mujeres tienden a desarrollar vínculos eróticos, no necesariamente sexuales, entre mujeres, que resultan siempre más potentes, alegres y deseables que los vínculos amorosos heterosexuales y románticos. Ensayos fílmicos del continuum lesbiano de Rich.

Señora de nadie es el relato de una mujer, felizmente casada, madre de dos hijos, abocada con dulce amor a las tareas de ama de casa. En la primera escena de la película, el ventilador gira en el techo, al sonido de los gemidos de una pareja que llega al orgasmo. El marido solo es visto por detrás, espaldas y nalgas desnudas, cuando se va de encima de la mujer. Leonor se levanta de la cama y empieza el día. Desayuna con la suegra y los dos hijos que se van a la escuela. Ella organiza las tareas del hogar. Cuelga la ropa sacada de la máquina de lavar, arregla el traje del esposo, se hace una lista de compras con la empleada. Su casa es grande y confortable, con cuadros de ancestros que demarcan cierta tradición, la misma que está para arruinarse. Una vez más Bemberg representa una mujer sin problemas financieros –así como Lucía en *Momentos*. La seguridad y el estilo de vida de la protagonista refleja los deseos de muchas mujeres de la clase media, sea en la Argentina o en cualquier otra ubicación de Sudamérica, y también la clase de la cineasta.

Hasta que un día, sorpresivamente, Leonor descubre que su esposo la engaña y que lo ha hecho durante mucho tiempo. A partir de este momento, la protagonista, interpretada por Luisina Brando, toma cartas en el asunto: abandona el hogar, el marido y los hijos. La lente de Bemberg produce un “detalle” al momento del abandono del hogar que merece una pequeña mención. La cámara filma a Leonor dejando pequeñas notas en cada espacio de la casa que requería de su atención. Las notas dicen: lavar, buscar plomero, ordenar, etc. María Luisa hace que Leonor deje las huellas de su trabajo inmaterial para que puedan ser leídas por su marido pero también por los/as espectadores/as de la pantalla grande.

Una vez que Leonor deja su casa marital, se producen reacomodamientos en la vida de la protagonista que resultan cruciales y positivos: rearma su vida laboral y entabla nuevos vínculos afectivos que serán centrales en el film. En ellos nos detendremos porque son la expresión de ese continuum lesbiano, de esas alianzas erótico-afectivas no románticas que son nudo central de prácticamente todos los guiones de la cineasta.

Con su pequeña y apurada maleta, Bemberg hace recorrer a Leonor la casa de su madre primero, primera alianza femenina, la de su tía, después. La madre le dice que si continua así, Leonor va a perder el marido. Impone a ella la tradición. Pero el verdadero continuum lesbiano se produce, como es de esperar de una feminista, fuera de la familia, con una compañera de trabajo y con un amigo gay, Pablo, extraordinariamente interpretado por Julio Chávez. Leonor entabla relaciones alegres y deseantes con estos dos personajes.

Leonor convive un tiempo con su compañera de trabajo en el pequeño departamento de ella y la experiencia es deliciosa para ambas que bromean con lo buen esposas que son una para la otra. Mientras tanto, el nuevo amigo Pablo vive un amor traumático con un novio distante y aprovechador, representado bajo el estereotipo “exotizante” de un brasileño afrodescendiente, que por fin lo deja, diciendo a él que Pablo le amaba cómo una mujer, celosa y posesiva. La representación de un novio gay, negro y brasileño, tal vez tenga algo a decirnos. En las paredes de la habitación del novio, de lo cual siquiera sabemos el nombre, vemos sus fotografías jugando fútbol, de uniforme. Mismo que el personaje no sea importante en la trama, no es un argentino blanco que le explora y abandona. Más que simple prejuicio, podemos observar en la escena una mirada del Otro, no blanco y extranjero, para allá de las fronteras (nacionales) del conocido, de lo “mismo” de la cineasta.

Con el fin del romance, Pablo invita Leonor a ir a vivir con él a una casa más grande. Varias escenas están cargadas de erotismo y amistad, entre ellas especialmente la que se produce cuando, justamente, Pablo le propone ir vivir juntos. Los nervios, la alegría, el erotismo, emulando una propuesta amorosa: “Leonor –dice mientras parpadea ansioso, revolea los ojos al cielo y respira lento para calmarse– ¿Querés venir a vivir conmigo?” La

propuesta es felizmente aceptada, y las escenas siguientes son las que se esperan para las celebraciones de un amor romántico, sólo que aquí son dos amigos que celebran su vínculo de amistad: salen a la calle y una hermosa lluvia de verano los moja, ellos corren tomados de la mano y bailan.

La sensibilidad que Pablo demuestra le aproxima de Leonor, ya que, en una mirada estereotipada, las mujeres pueden ser tomadas como “celosas y posesivas”. Pablo amaba cómo una mujer, de acuerdo con su ex-novio brasileño.

La emergencia del abordaje *queer*, aún que no recibiera esa denominación en aquel momento, aparecía con cierta evidencia en *Señora de nadie*. Un homosexual se introduce como el amor “verdadero” de la protagonista Leonor en la trama de Bemberg, pues él representa el hombre sensible, capaz de comprender y amar aquella mujer, que recién se había separado del marido después de descubrir la traición. La película gana relevancia al poner en el centro de la escena un anti-héroe, homosexual, “perdedor” con su pareja gay, pero que ampara y es amparado por la amiga recién separada y finaliza por tornarse su referencia afectiva.

Judith Butler explica que el término *queer*, utilizado originalmente en sentido negativo, dirigido a homosexuales marginalizados, ha sido reapropiado, adquiriendo una nueva serie de significaciones afirmativas, en el que denomina una “inversión significativa” (BUTLER, 2002, p. 313-314), donde “[...] el ‘yo’ sólo cobra vida al ser llamado, nombrado, interpelado, para emplear el término althusseriano, y esta constitución discursiva es anterior al ‘yo’; es la invocación transitiva del ‘yo’”. (BUTLER, 2002, p. 317). Así, el reconocimiento social forma al sujeto. *Queering* sería un posicionamiento contestatario, una resistencia a la “heterosexualidad normativa” (BUTLER, 2002, p. 318-323).³

El desenlace de *Señora de nadie* es entonces, en este mismo sentido, completamente disruptivo. Leonor encuentra a Pablo golpeado en la calle, después de una noche de “fiesta”, víctima de la homofobia o, quizás, de una discusión violenta con su exnovio, con quien pudo encontrarse en su salida. Ella le ayuda a entrar en la casa, con amor y cariño lo asiste. Él termina entre los brazos de su amiga.

Por su parte, Leonor, tras algunas experiencias con amantes ocasionales, después, incluso, de haber vuelto a encontrarse con su marido, termina eligiendo la convivencia con el amigo, y la escena final los encuentra juntos en la cama charlando, riendo, besándose; erotismo de la amistad. Leonor ha elegido ser ‘mujer de nadie’.

En los siguientes films, Bemberg no perderá ni la preocupación por narrar una historia cuyo final cambie el orden de las cosas, ni la puesta en evidencia de las alianzas alternativas, femeninas, los continuum lesbianos.⁴

Ahora bien, en el transcurrir de la década, Bemberg se despega de los relatos más biográficos y comienza a narrar historias de mujeres inscriptas en procesos históricos otros como el film *Camila* o *Yo, la peor de todas*. *Camila* además de ser la historia friccionada de Camila O’Gorman, es la historia de una mujer de la alta sociedad porteña de la Argentina rosista, que se ha enamorado de un cura contestatario; es decir, es la historia de un amor heterosexual. Y, sin embargo, es la historia de una crítica a un modo de vida obligatorio. La

³La idea de “heterosexualidad obligatoria” fue puesta inicialmente por Adrienne Rich, en 1978, y posteriormente utilizada por otras autoras, entre ellas Butler y de Lauretis. Cf. Shohini Chaudhuri, 2006, p. 80.

⁴*Señora de nadie*, junto a *Momentos* y otras películas del período como *Pubis Angelical* (1982), pueden leerse como producciones culturales que expresaban ciertos conflictos sociales existentes en la Argentina de comienzos de los ochenta, cuando el divorcio era aún un proyecto aplastado por las fuerzas conservadoras y dictatoriales. Pues estas películas hablan de matrimonios caducos y de prácticas no legalizadas, pero aceptadas por una buena parte de la sociedad, como fueron las separaciones.

protagonista ha rechazado al mejor candidato para matrimonio y se lanza a una aventura doblemente prohibida, por la familia, que por sus vínculos políticos encarna también al Estado, y por la Iglesia. El final de esta historia es tristemente conocido pero es felizmente comprometido con las convicciones de sus protagonistas. Nadie salva al cura ni a Camila de la pena de muerte, pero tampoco nadie ha conseguido someterlos a retomar los caminos de vida esperables para cada uno/a. En esta película, Camila entabla una alianza con su abuela paterna, condenada a reclusión también por un amorío prohibido. Camila siente atracción por su abuela y cuando los acontecimientos de su amorío con el cura toman estado público, su padre furioso recuerda aquel vínculo con la abuela. María Luisa ficcionaliza así genealogías femeninas, herencias subversivas.

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

La perspectiva histórica le permite a la cineasta hablar no sólo de la opresión de las mujeres por parte de sus vínculos interpersonales, sino también de la ligada a poderes sedimentados en instituciones como el Estado o la Iglesia. Con estas películas de característica histórica, Bemberg interseccionaliza aún más su mirada.

III. El lente vuelto monstruoso - La lengua que es disidente

Finalmente, el tercer tiempo en la obra de Bemberg que proponemos queda representado en la última película filmada en vida: nos referimos a *De eso no se habla*. Esta película de 1993 tiene de protagonistas a dos mujeres, madre e hija, entreveradas en una relación intensa y conflictiva. Pues Leonor (una vez más), la madre, es una mujer que no puede con la realidad de su hija. Su hija es enana. Así es que la segunda protagonista de este film de Bemberg no sólo es mujer, sino que es una enana. Es decir, un sujeto dos veces abyecto.

Para Butler, la identificación ocurre a través de un repudio que produce un dominio de abyección, sin el cual el sujeto no puede emerger. El abyecto –en el caso la representación de la nena/mujer enana, que escapa a los patrones– designa “zonas inhóspitas” e inhabitables de la vida social; antagoniza con el sujeto (BUTLER, 2001, p. 155-156).

Este film es delicioso por la cantidad de detalles que hablan de costumbres pueblerinas y del peso que cobran los mandatos sociales en comunidades pequeñas y panópticas.⁵ Sin embargo, éste es sólo el escenario para que tenga lugar la historia de Leonor y Carlota, su hija. De hecho, podríamos decir que el pueblo quedará preso de la fuerza coercitiva mayor que desplegará la madre para evitar que su hija sea tratada como enana.

Leonor es madre soltera y cuida a su bebé como gran tesoro. En ocasión de su fiesta de cumpleaños de dos años alguien la advierte que quizá Carlota tenga algún tipo de “mal formación”, enanismo. Leonor enfurece, expulsa a la comensal del festejo y no hay más nada que hablar. Ese día, ni nunca más.

⁵ Considerando la perspectiva de Foucault sobre el desarrollo de métodos perpetuados de control social. Cf. Michel Foucault, 2002.

Por la noche Leonor, que guardaba esa misma sospecha, sale en su carro por el pueblo y se detiene a eliminar a golpes de maza cada uno de los enanos de jardín que decoraban todos los frentes de las casas del pueblo. Desde ese día no existieron en el pueblo más representaciones de enanos o enanas. Tampoco pudo jamás decirse que Carlota era enana. Leonor se ocupaba que su hija recibiera instrucción en su casa y controlaba que nadie nunca jamás le hiciera notar las condiciones de su tamaño. Carlota vivió en un pueblo atemorizado de la ira de su madre y creció sin referencia alguna a su enanismo.

Llegada a la adultez, Carlota es inteligente y simpática, y consigue conmovir al soltero más codiciado del pueblo. Marcelo Mastroiani es quien encarna a este galán y le propone matrimonio. Propuesta de la que desconfió, sólo por un instante, su propia madre.

Una vez ya en matrimonio fuera de los cuidados policiales de su madre, llega al pueblo un circo. Era la primera vez que esto acontecía desde la existencia de Carlota. Leonor imagina la tremenda escena de que su hija se tope con otro/a enana/o y se vea obligada a pensarse. Corre desesperada a casa al joven matrimonio y exige al marido que le impida asistir a la función de la que participarán todos en el pueblo. Pero Mastroiani no puede negarle eso a Carlota y ella consigue llegar a la función. Lo que sigue es el encuentro de Carlota con su diferencia, con su abyección, que ella volverá ocasión de disidencia. La pequeña Carlota decide irse a vivir al circo. Y vivir allí su enanismo, amar allí su abyección tanto tiempo negada.

En este film se produce un descentramiento de la figura de la mujer. *De eso no se habla* es la apertura a pensar otras diferencias, otras marginaciones, otras abyecciones y otras trasgresiones. María Luisa Bemberg produjo, en este momento, una mirada crítica que estaría presente en los feminismos que recién se abrieron en la década de su muerte y después. La interseccionalidad (Cf. Kimberlé CRENSHAW, 2002; 2012) o la articulación de categorías de diferenciación es un elemento central para pensar a estos feminismos contemporáneos. Una mujer es oprimida apenas por el género cuando es blanca y sin problemas financieros, como la propia cineasta. Si es pobre, de color, indígena o persona con diversidad funcional, la situación se complica. Esta es la gran crítica que sufre el feminismo de la generación de la cineasta que se miraba y entendía como global. Las reflexiones sobre las múltiples diferencias se intensifican aún si se considera que hablamos de un espacio geopolítico demarcado, que es Latinoamérica.

Poniendo en escena una mujer enana como protagonista de su última película, Bemberg estuvo, una vez más, adelante de los debates que se hacían por medio del cine de los noventa. La estrategia de afirmación de la diferencia y no su disolución en un hipotético horizonte de igualdades forzadas, es otro de los signos expresados en la película que pareciera hablar de un código de resistencia y resignificación de la marginación que la fue más propio de la militancia LGBT de los años posteriores que de la feminista.

La película comienza con una dedicatoria de la cineasta que reza: "*Esta historia está dedicada a todas aquellas personas que tienen el valor de ser diferentes para encontrarse a sí mismas*".

Más allá de la abyección de Pablo en *Señora de nadie*, *De eso no se habla* es un homenaje a la diferencia, el devenir *queer*/disidente del cine de Bemberg, si pensamos en una herencia de las rutas (butlerianas) que demarcan la abyección y de donde se constituye el *queer*. Su lente monstruoso habla la lengua de la disidencia y de la abyección. La cineasta propone una reivindicación de la diferencia que implosiona al sujeto mujer y a su programática de emancipación. Bemberg trasgresa sus propias trasgresiones. Cruza siempre nuevos límites. Expone nuevas posibilidades para el devenir sujeto.

Una última mirada

El cine, tomado como herramienta de militancia política, ha encontrado en la mirada de María Luisa Bemberg un espacio y una potencia hacia el protagonismo de las mujeres. Su feminismo, alejado de los grupos por donde comenzó, encontró a la vez en el cine una vía de representación y la fuerza necesaria para dar visibilidad a cuestiones socialmente tangenciales, cómo es el espacio de las mujeres, atravesado por las jerarquías de género.

En esta breve genealogía hecha de su obra, la obra de Bemberg, vemos además su maduración (biográfica, conceptual, artística) respecto observación del límite y, por tanto, de las transgresiones que le son posibles. Los tres tiempos y las tres obras analizadas se corresponden con distintas torsiones de la lente de María Luisa Bemberg, de su biografía, de su perspectiva política y, por tanto, de sus transgresiones y excesos. *El mundo de la mujer*, los años setenta, su militancia feminista son ocasión de un lente hecho megáfono y su lengua rabiosa, militante, con horizontes quizás demasiado claros y distintos. Transgresiones radicales. Develamiento del ojo. *Señora de Nadie*, los años ochenta, el inicio de su carrera de cineasta, hacen de su lente un ojo protésico que es testigo de historias contradictorias, transgresiones situadas. La lengua es tartamuda y el sujeto es mujer. *De eso no se habla*, son los años noventa y es el fin de su vida. El ojo protésico se vuelve monstruoso y abraza esa abyección. Implosionan las identidades. La lengua deviene *queer* y disidente. Las transgresiones inesperadas.

Las variaciones de la transgresión del género se presentan de formas y de maneras distintas en el trabajo de esa cineasta, ella misma es un caso raro en la historia del cine argentino y latinoamericano. Frente a una sociedad silenciada hasta el pensamiento en el período de la última dictadura argentina (1976-1983), las películas de Bemberg han ofrecido un oasis de transgresión y deleite para muchas mujeres argentinas caladas por el miedo y la tradición. Actualizar la transgresión fue una tarea asumida por Bemberg hasta los últimos años de su vida. Las películas analizadas en este artículo dan pruebas de eso y abren espacio para tantas otras interpretaciones y reflexiones.

Referencias

- BEMBERG, María Luisa. "Declaraciones de María Luisa Bemberg sobre el feminismo y el machismo", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1986.
- BESSE, Juan; TREBISACCE, Catalina. "A contrapelo de los montajes políticos y culturales de la figura de Señora: Cuestión testimonial y lugares de la memoria en el cine de María Luisa Bemberg". *Memorias em Rede*, Brasil, p. 87-108, diciembre, 2016.
- BUTLER, Judith [1993]. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.
- _____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte, MG, Brasil: Autêntica, 2001. p. 151-172.
- CHAUDHURI, Shohini. *Feminist Film Theorists*: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. New York: Routledge, 2006.
- COSSE, Isabella. "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven 'liberada'". En: ANDÚJAR, A. et al. *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Luxemburg, 2009.
- CRENSHAW, Kimberlé. "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero". *Revista Estudos Feministas*, v.10, n.1, Florianópolis, SC, Brasil, p. 177-188. 2002.

- CRENSHAW, Kimberlé. "A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. Relações raciais, setembro de 2012". Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>.
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir [1975]. *Vigiar e punir*. 25 ed. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis, RJ, Brasil: Vozes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. "Prefacio a la transgresión". En: *Michel Foucault. Entre filosofía y literatura*, vol.1. España: Paidós, 2003. p. 121-130.
- LAURETIS, Teresa de. "Tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LAURETIS, Teresa de. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. USA: University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2007.
- ROSA, María Laura. *Legados de libertad*. El arte feminista en la efervescencia democrática. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2014.
- RICH, B. Ruby. An/Other view of New Latin American Cinema. *Iris – a journal of theory on image and sound*, n.13, p. 5-27. 1991.
- TREBISACCE, Catalina. "Discursos científicos sobre la sexualidad femenina y la respuesta de las feministas y los varones homosexuales en la década del setenta en Argentina". *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Brasil, p. 49-71. Agosto de 2015.
- TREBISACCE, Catalina. "Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg". *Nomadías. Revista del centro de estudios de género y cultura de América Latina*, Santiago de Chile, Chile, n. 18, p. 19-41. 2013.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura - cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, Brasil, 2013.
- VEIGA, Ana Maria. "Gênero e cinema: uma abordagem sobre a obra de duas diretoras sul-americanas". *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis, SC, Brasil, Universidade Federal de Santa Catarina, v.11, p.111-128. 2010.

Referencias fílmicas

- El mundo de la mujer*. Dirección: María Luisa Bemberg. 16mm. Argentina. 1972. 15 min.
- Juguetes*. Dirección: María Luisa Bemberg. 16mm. Argentina. 1978. 12 min.
- Momentos*. Dirección: María Luisa Bemberg. 35mm. Argentina. 1980. 90 min.
- Señora de nadie*. Dirección: María Luisa Bemberg. 35mm. Argentina. 1982. 90 min.
- Camila*. Dirección: María Luisa Bemberg. 35mm. Argentina. 1984. 105 min.
- Yo la peor de todas*. Dirección: María Luisa Bemberg. 35mm. Argentina. 1990. 90 min.
- De eso no se habla*. Dirección: María Luisa Bemberg. 35mm. Argentina. 1993. 90 min.

Entrevistas

- HENAUULT, Mirta. Entrevista realizada por Ana Maria Veiga en Buenos Aires en el 10.11.2009.
- MALDONADO, Patricia. Entrevista realizada por Ana Maria Veiga en Buenos Aires en el 20.09.2010.
- OLLER, Lucrecia. Entrevista realizada por Ana Maria Veiga en Buenos Aires en el 10.11.2009.
- TORRES, Sara. Entrevista realizada por Ana Maria Veiga en Buenos Aires en el 08.11.2009.

[Recebido em 13/02/2017
e aprovado em 30/03/2017]

Variations in transgression from María Luisa Bemberg's prosthetic eye

Abstract: *This article is a reading of the Argentine filmmaker María Luisa Bemberg's work, outlined from the reflections inspired by Michel Foucault's notion of transgression and Teresa de Lauretis's notion of excess in her studies on the semiotics of the cinema. This proposed reading enunciates three moments of her filmography that correspond to certain nodal torsions of her look that had been printed in the sequences of her frames. For the analysis of each moment, we have selected a film or a short film that we will analyze in detail in order to discuss each torsion of her lens. The lens become megaphone, the lens become biographic witness, the lens become monstrosity. These are the selected titles for the analysis of each one of these moments.*

Key words: *cinema; transgression; feminism; María Luisa Bemberg*

Catalina Trebisacce (catalina.katienka@gmail.com) es doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora de Instituto Interdisciplinarios de Estudios de Género y del Instituto de Geografía Romualdo Ardissonne, ambos del FFyL, UBA. Becaria postdoctoral del CONICET. Docente de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional de Lanús. Integrante del grupo de investigadoras "Mujer, política y diversidad en los '70" radicado en el IIEGE. Sus investigaciones se inscriben en el terreno de los estudios de memoria, la teoría feminista postestructuralista y la historia del movimiento feminista local.

Ana Maria Velga (amveiga@yahoo.com.br) es doctora en Historia, post-doctoranda PNPD del Programa de Postgrado Interdisciplinario en Ciencias Humanas de la Universidade Federal de Santa Catarina. Sus áreas de interés son Estudios de Género, Historia de la América Latina, Historia Visual, imagen y cine, raza/etnia/clase en la historia de los feminismos. Es editora de divulgación de la Revista Estudos Feministas (REF) y coordinadora de programación del Seminario Internacional Fazendo Género/Mundos de Mulheres 2017. Fue vencedora del 1er. Premio Construyendo la Igualdad de Género (2006) y tuvo mención honrosa en el Premio de Tesis Sandra Jatahy Pesavento en Historia Cultural (2013).