

“Más poeta que monja, más monja que mujer”. Más poeta que mujer: la crítica a la cultura patriarcal en el cine feminista de María Luisa Bemberg

“Más poeta que monja, más monja que mujer”. More Poet than Woman: the Critique of Patriarchal Culture in María Luisa Bemberg’s Feminist Filmography

Nathaly Rodríguez Sánchez

Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, Ciudad de México, México
gnrodriguez@colmex.mx

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2015 · **Fecha de aprobación:** 11 de diciembre de 2015

Cómo citar este artículo:

APA: Rodríguez, N. (2015). “Más poeta que monja, más monja que mujer”. Más poeta que mujer: la crítica a la cultura patriarcal en el cine feminista de María Luisa Bemberg. *Ciencia Política*, 10(20), 49-73.

MLA: Rodríguez, N. “‘Más poeta que monja, más monja que mujer’. Más poeta que mujer: la crítica a la cultura patriarcal en el cine feminista de María Luisa Bemberg”. *Ciencia Política* 10.20 (2015): 49-73.



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

Este texto propone un acercamiento a la apuesta feminista presente en la obra cinematográfica de la directora argentina María Luisa Bemberg. Para este propósito, se reconstruye el contexto de recibimiento del, así denominado, feminismo de segunda ola en Argentina, y la cercanía que Bemberg mantuvo con aquel. En esta línea, se recorre la preocupación de la directora por develar la forma en que se ha construido el otro femenino en América Latina –en condiciones de subalternidad, debilidad y dependencia–. La reflexión crítica de Bemberg iba de la mano de un llamado al reconocimiento de las condiciones de igualdad entre lo masculino y lo femenino, una preocupación que, además, buscaba activar un proceso de auto-conciencia en las mujeres que les permitiera reconocer el lugar y los roles sociales que se les había delegado y que ellas reproducían.

Palabras clave: activismo feminista, alteridad, cine feminista, cultura patriarcalista, otredad.

Abstract

This piece presents an introduction to the feminist outlook contained in the work of Argentine film director Maria Luisa Bemberg. To this end, it explores the context in which second wave feminism arrived in Argentina, and Bemberg's close association with it. The text focuses on the director's interest in fleshing out the making of female otherness in Latin America –in conditions of subordination, weakness and dependency. Bemberg's criticism is delivered along a call for equality of all things male and female, and an aim to activate a process of self-awareness in women, so they would recognize the role and station that had been assigned to them, and which they reproduced.

Keywords: feminist activism, alterity, feminist film, patriarchal culture, otherness.

Introducción

Una militancia de decenas de mujeres que se reinició en la década de los setenta en el sur de América Latina. Una presencia femenina amenazante de mujer fuerte, diferente. La mujer que registró sus ideas con maestría entre prosa y poesía en la segunda mitad del siglo XVII, en el más importante de los virreinos de la Monarquía Hispánica en América. Unas mujeres que declararon no ser "solo" mujeres a finales de los ochenta e inicios de los noventa en Occidente. Aquellas mujeres que decidieron separarse de sus antiguas militancias para empezar a buscarse y reconocerse mutuamente, y crear una voz propia que escapara del binarismo masculino/femenino. El activismo feminista, la libertad y las transgresiones de una mujer, y la construcción de las identidades sexuales a partir de la diversidad, son las fuerzas sociales de composición y recomposición que actúan sobre un objeto cultural, tal objeto es un filme creado en América Latina a finales de la década de los ochenta del siglo xx.

Atentos a esas fuerzas sociales, *Yo, la peor de todas* (1990) cambia su naturaleza de un filme que se reproduce en 108 minutos, para convertirse en una apuesta política consciente, creada desde una reapropiación de la diferencia de género en clave reivindicativa. Esta es una apuesta que clama por el positivo reconocimiento de la identidad femenina, que en la cultura hispanoamericana –como producto del ejercicio de la otredad– es tratada en términos de debilidad, banalidad y menor racionalidad.¹ Una apuesta política articulada desde un objeto cultural que, además, resultaba estratégica para el momento de organización y movilización feminista que atravesaba la región.

El largometraje que se estrenó en 1990, fue el penúltimo de la directora argentina María Luisa Bemberg y el quinto en su haber para esa fecha. Cinco largometrajes creados en la década de los ochenta con una alta aceptación por parte del público, sumados a la escritura de dos guiones, y a la realización de dos cortometrajes ampliamente difundidos en la

1 Una comprensión de profundo arraigo histórico en esta cultura. Si bien esta proviene de la formación del estereotipo católico de la mujer, que la vincula con la debilidad frente a las tentaciones del cuerpo y del mundo (Loreto López, 1995; Pitt-Rivers, 1968; Sánchez Herrero, 1989), pasa por las necesidades de regulación social mediante el honor en la baja Edad Media en la Monarquía Hispánica –declarada como una monarquía católica– (Mazín, 2011), y llega a consolidarse como una regla de organización social gracias al pluralismo jurídico del imperio hispánico –que entre otras fuentes de regulación permitía absorber las nociones del derecho canónico y de los discursos pastoral y teológico– (Hespanha, 2002; Ortega, 1980).

década de los setenta, convirtieron a Bemberg en la más fructífera de las directoras argentinas del momento. Una producción exitosa que además la avaló como uno de los referentes más importantes del cine hecho por mujeres de la región en el último cuarto del siglo XX. *Yo, la peor de todas* (1990), filme basado en el ensayo de Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, es una biografía histórica de Sor Juana realizada a través de la mirada comprometida con el feminismo que persistió en la obra de Bemberg. La directora creó una interpretación ficticia de la vida de la poetisa, proponiendo una posible explicación a su repentino distanciamiento de las letras, desde una crítica a la cultura hispanoamericana que subvaloraba lo femenino.

En una secuencia central del filme, con la que se inicia el clímax de la narración, se nos muestra que los textos de la monja novohispana son sometidos al escrutinio de las autoridades eclesiásticas. Esta secuencia sintetiza el material a partir del cual se elaboran diferentes lecturas de la propuesta de Bemberg. Los papeles de Sor Juana están en el centro de una mesa redonda en la que participan seis sacerdotes vestidos de cierta jerarquía en la Iglesia Católica; son sacerdotes que actúan como consejeros o guardianes de la ortodoxia de la fe. El confesor de Sor Juana también asiste a esa reunión, que se entiende como secreta, y se constituye en su único defensor. Un sonido insistente acompaña las voces de los participantes en la reunión: son los pasos afanosos del Arzobispo Aguiar y Seijas, que da vueltas en torno a la mesa como en un acto de asecho y presión sobre los lectores. Se percibe un ambiente de ansiedad que es reforzado por el emplazamiento inicial en *top shot* de la cámara. Un poema es entonces leído con cadencia por uno de los sacerdotes: “Amor, empieza por desasosiego,/ solicitud, ardores y desvelos./ Crece con riesgos, lances y recelos./ Sustentase de llantos y de ruegos” (*Yo, la peor de todas*, 1990).

El texto hace parte de la poesía de Sor Juana que se cree fue escrita para la virreina María Luisa Manrique de Lara –su fiel protectora y cercana amiga (Paz, 2004, pp. 283-303)–. Los hombres, sentados a la mesa, discuten sobre cómo interpretar estos sonetos, una discusión similar a la que han sostenido conocedores y expertos de la obra de la poetisa en siglos posteriores. ¿Son fruto de la retórica cortesana de la época que se construye con alabanzas y loas? ¿Proviene del estilo neoplatónico de Sor Juana, que permitía la sublimación en versos de las emociones y pasiones sexuales prohibidas por la norma? o, ¿son la prueba escrita que constata un amor prohibido entre la monja y la virreina? Los papeles

están sobre la mesa y con ellos empieza a conformarse un motivo para la persecución de Sor Juana, uno que aún es abstracto. El filme tiene la capacidad de despertar la indignación del espectador por la forma en que fue perseguida y arrinconada la poetisa. Mediante imágenes contrastantes, muestra un camino de degradación del espacio conventual y del carácter de la monja, primero descrita como altiva y después retratada como temerosa y derrotada. La razón última de dicha persecución se abre a la interpretación del espectador. El filme se torna polisémico dependiendo de los intereses de quien lo observe.

En una recopilación realizada por Murray de los filmes y videos en los que se tratan temas gay y/o lésbicos, se describió al largometraje en los siguientes términos:

De la directora de *Camila y Miss Mary* nos llega la inusual historia de Sor Juana Inés de la Cruz, monja y poeta mexicana del siglo XVII. Desde el aislado claustro que la confinaba, los apasionados poemas filosóficos de la Hermana Juana hacían furor tanto entre ricos como entre pobres, ocasionando problemas para los conventos de clausura y conduciendo a una relación íntima (aunque casi siempre a través de la reja) con una hermosa virreina (Dominique Sanda). Es una película elegante e inteligente, aunque la relación entre las mujeres nunca va más allá de miradas intensas, dejando al espectador con más *ganas* de ver un romance que con la sensación de haber visto uno. (Murray, 1996, p. 354; traducción propia)

Pese a la asociación de este filme con una reivindicación lésbica, que es común encontrar en varias aproximaciones a la historia del cine *queer*, en las entrevistas que Bemberg concedió a propósito de su obra, fue tajante al delimitar el sentido de su propuesta:

Cuando en el filme habla de su profunda aversión al matrimonio, algunos han querido ver en ella una actitud lesbiana. Pienso que no. Simplemente lo que ella le tenía aversión era a la domesticidad. Las mujeres en esa época tenían diez o más hijos y morían de parto. Como dice ella en el filme "¿Qué hubiera hecho yo con niños agarrados a mi falda, mientras estoy tratando de encontrar una rima?". Y se adelanta 300 años a Virginia Woolf, cuando esta escribe una *Habitación Propia*. Sor Juana pide silencio y soledad para poder pensar. Algo que la mayoría de las mujeres no tienen. Contrario a lo que sucede con un hombre intelectual [...] Sor Juana era una gran poetisa y la destrozaron por una rara misoginia. (Parra, 1992, pp. 45-47)

Así las cosas, parece establecerse una nueva mesa de discusión sobre el sentido de la propuesta fílmica de Bemberg, tal como se discutió a finales del siglo XVII sobre el sentido de los poemas de Sor Juana. Por una parte, *Yo, la peor de todas*, establece una relación conceptual entre la situación de la mujer a finales de la década de los ochenta y la vida de un personaje histórico femenino transgresor.² La biografía de Sor Juana es leída por Bemberg desde la perspectiva, crítica del llamado feminismo de segunda ola. Este feminismo, que se desarrolló desde finales de la década de los sesenta y durante los setenta, se encargó de cuestionar las condiciones de domesticidad y subordinación con las que se caracterizaba a lo femenino, además de señalar la reproducción de la jerarquía de género en el espacio íntimo. Desde esta perspectiva, la narración construida por Bemberg da un trasfondo histórico a la sensación de extrañeza que aún se percibía, en particular, frente a la mujer intelectual, y, en general, frente a la mujer participante en espacios públicos. Incomodidad que podía llegar a traducirse en una censura o subvaloración de su obra. Junto con Octavio Paz, la directora comete intencionalmente el anacronismo de declarar a la poetisa como la primera feminista de América. Así, el personaje histórico es refuncionalizado para una causa reivindicativa contemporánea. Por otra parte, este filme también les permite a algunos espectadores rescatar el código de las miradas, propio de las socializaciones homoeróticas, y concebir entonces a una Sor Juana con tendencias lésbicas.

En este sentido, el largometraje permite que el espectador haga especulaciones en torno a una pregunta clave: ¿por qué se censuró a Sor Juana? ¿Acaso por la producción de versos que hablaban de un amor lésbico?, ¿o fue por su desafío a una norma de la cultura de género hispánica que impedía a las mujeres ser productoras de conocimiento y las asociaba repetidamente con el desenfreno de los cuerpos? Estamos ante un filme que motiva a cuestionar a su público sobre la cultura de género hegemónica en América Latina. Bemberg señaló las características de esa cultura mientras creaba y apostaba por una otredad femenina pensada en condiciones de igualdad y no condicionada por los papeles que desempeñara para lo masculino. Así pues, su atención se centró en cuestio-

2 La década de los ochenta fue un momento de importante incorporación de las mujeres argentinas a la vida pública. Por ejemplo, 48% de los profesionales argentinos eran mujeres durante esa década, ascendiendo del 38% de la década anterior. Así mismo, durante los ochenta aumentó el porcentaje de las mujeres que participaban en el mercado laboral, constituyendo un 27% del total de los trabajadores.

nar la relación establecida entre lo femenino y lo masculino, más que en reflexionar sobre la heteronormatividad.

Claro está, la obra puede superar los propósitos de la directora y habilitarse –como efectivamente lo hace– como objeto para la reivindicación y formación de las identidades de la heterodoxia sexual.³ En este escrito nos concentraremos en la intención de Bemberg y su apuesta por estimular la alteridad entre los géneros.

Sacar a la mujer tras bambalinas

Bemberg tiene la intención de sacar a la mujer-genio detrás de bambalinas, y llevarla hacia el espacio público en donde finalmente se reconozca su talento. En los primeros minutos de la narración de *Yo, la peor de todas* se nos habla de Sor Juana. La hemos visto escribiendo silenciosa entre sus libros; sabemos que es motivo de rencillas entre sus compañeras de convento, objeto de adulación del mundo extra-conventual y también de cierta prevención por parte de las autoridades eclesiásticas. Pero en verdad no hemos escuchado su voz, ni tampoco hemos oído una línea de su obra.

La presentación en público de la poetisa es elaborada por medio de un plano secuencia (una toma sin cortes) que inicia con una monja joven tras bambalinas, quien guía la representación de una comedia de su autoría y celebra solitariamente las ovaciones que alcanza a oír desde esa posición en la que parece casi ocultarse. Posteriormente, animada por una compañera, Sor Juana inicia una caminata para recorrer el salón en el que se encuentra dispuesto el público satisfecho. El contraste entre la sombra de las bambalinas y la luz del frente del escenario, remarca el paso que traza la creación enclaustrada de la monja hasta el reconocimiento público de su genio. La presencia de la poetisa en el espacio público es seguida por una conversación con el virrey, dando lugar a los famosos versos recitados que inician con la línea "Hombres necios que acusáis...".

3 Weeks ha resaltado en sus estudios históricos sobre la homosexualidad, que una parte fundamental para la movilización es la de creación simbólica de comunidad, en ella se privilegian las experiencias compartidas, incluidas las de victimización. Por lo tanto, aunque apenas se insinúa un amor lésbico en *Yo, la peor de todas* (1990) –que permanece en los confines de lo platónico–, las miradas de quienes construyen subjetividades acosadas buscan en las márgenes y hacen una relectura del texto fílmico para ser incluidas (Mira, 2008).

Se presenta a Sor Juana como una mujer segura, con una posición propia sobre las razones del desarrollo intelectual de las mujeres de su época. Sobre ellas opina que están limitadas por los designios del orden social de su tiempo y por la forma en que se juzga como locas a mujeres como Santa Teresa: “por atreverse a escribir y a pensar”. Al mismo tiempo, una serie de acercamientos de la cámara nos permiten observar las diferentes reacciones de los personajes ante la posición retadora de la poetisa.

Bemberg parece representar con esta secuencia una importante intención del feminismo de su época: romper con aquellas construcciones culturales que asignan a la mujer roles pasivos y espacios domésticos. Este feminismo buscaba develar las culturas patriarcalistas, que se construyen sobre la idea de fijar una naturaleza de la mujer en el rol de la maternidad y el cuidado, referentes a la domesticidad (Pateman, 1996, p. 39). En esas culturas, con base en las supuestas condiciones intelectuales y físicas inferiores de la mujer (Alaya, 1977), se les concede a los varones papeles sociales activos, se les entrega la regulación de los cuerpos y de las acciones de las mujeres y, en especial, se les concede en exclusividad las labores de producción intelectual.

Estas reflexiones fueron el núcleo del feminismo de segunda ola. Una tendencia que Bemberg conocía a profundidad, sobre todo en sus prácticas políticas. Entender las imágenes creadas por la directora argentina, nos remite a explorar el mundo de reflexión y activismo del que hizo parte. Un mundo que como veremos estuvo comprometido en entender la forma en que se construye la otredad con lo femenino, y a partir de ese ejercicio, en develar la necesidad de deconstruirlo para reconocerse con lo masculino en términos de igualdad.

Sobre cómo socavar las construcciones de género

El momento de construcción del pensamiento feminista al que perteneció Bemberg intentó ampliar las reivindicaciones que ocuparon la labor de las denominadas feministas sufragistas. La acción de este primer feminismo surgió en Europa a mediados del siglo XIX y se extendió en América Latina en la primera mitad del siglo XX. Estas feministas fueron identificadas como mujeres de clases media y alta, cuyo acceso a ciertos niveles educativos y cuyas luchas de reivindicación eran ante todo reclamos parlamentarios y legalistas (Boxer, 2008). Buscaban reformas al matrimonio –para que no fuera más un contrato indisoluble–, exigían el acceso a la educación –en especial a nivel universitario–, y también exi-

gían el derecho a ingresar al régimen laboral en condiciones de igualdad con los varones. Finalmente solicitaban el derecho al sufragio, en tanto expresión de la condición de ciudadanía universal que se había conquistado con las revoluciones burguesas, pero que solo cubría a los varones.⁴ Sus reivindicaciones estuvieron acompañadas del desarrollo de la prensa feminista y de la formación de organizaciones de beneficencia.⁵ Sin embargo, la transformación social que proponían era reducida puesto que, como lo confirmó la historia del siglo xx, era una movilización destinada a desarticularse en la medida en que los gobiernos liberales hicieran concesiones reformistas (Evans, 1980; Pateman, 1996, pp. 31-52).

El caso argentino es paradigmático sobre la influencia de este primer feminismo en América Latina. En las últimas décadas del siglo xix y primeras del xx, las feministas argentinas siguieron el derrotero y formas de la primera movilización internacional feminista. Fue una causa abanderada por mujeres educadas de clases media y alta, cercanas a los linajes políticos hegemónicos (Ungo Montenegro, 2000, p. 41). En dicha época surgieron en el país grupos de feministas interesados en el mejoramiento de las condiciones de la población femenina laboralmente activa. Pero por otra parte también surgieron grupos preocupados por la ampliación del espectro político, cuyo objetivo era entregar una voz a las mujeres en el espacio público.⁶ En este contexto en 1926 fue aprobada

4 Propuestas que causaban especial molestia y desacuerdo en las bases femeninas del socialismo marxista en el periodo de entre siglos. Mujeres líderes de este socialismo, como Zetkin, ponían el acento en la condición de explotación de las mujeres, en tanto que trabajadoras, y no como mujeres que sufrían condiciones de exclusión por parte de varones (Honeycutt, 1976; Zetkin, 1976).

5 Cabe mencionar que dentro de esta primera ola del feminismo las mujeres inglesas lograron en 1857 la aprobación del *Divorce Act*, que les daba la posibilidad de terminar los matrimonios disfuncionales en tanto que contratos libres y no sacramentos irrompibles. En esa misma década, las mujeres suecas lograron que se les reconociera como titulares de sus derechos civiles con la aprobación del *Majority Act*. En otros países, aunque no se lograran rápidas legislaciones igualadoras, las mujeres se manifestaron ante sus parlamentos. Por ejemplo, las mujeres suizas pidieron la revisión del código civil para expandir sus oportunidades educativas en 1874, así como las alemanas encabezadas por Dohm presentaron un proyecto para la aprobación del sufragio femenino bajo la idea de "*the rights of mankind have no sex*" (Kennedy y Tilly, 1987, p. 12; McMillan, 2000, p. 99; Offen, 2000, p. 149).

6 Se conformaron organizaciones como el *Centro Universitario Argentino*, el *Centro Feminista*, la *Liga Feminista Nacional de la República Argentina*, y el *Primer Centro Feminista del Libre Pensamiento* que en consonancia con la solicitud del sufragio se organizó como el partido no oficial *Partido Feminista Nacional* que en las elecciones

la Ley 11357, que intentó modificar la situación de desigualdad impuesta por el código civil argentino de 1869. Esa ley introdujo un cambio fundamental, fue el comienzo de las reformas legales a favor de la mujer en la región: se les concedió el derecho de ejercer profesión, empleo, comercio e industria honestos, administrando y disponiendo del producido de esas profesiones.

Debido al ingreso de los gobiernos autoritarios en Argentina en la década del veinte, la movilización feminista entró en una pausa hasta mediados de la década de los cuarenta, momento en que apareció el reclamo a favor del sufragio femenino. Con la intermediación de Eva Perón, por medio de la Ley 13010 de 1947, se les concedió el voto a las mujeres argentinas. En esta misma línea y teniendo por objetivo la protección de las empleadas y el posicionamiento de la imagen de la mujer, se creó en 1949 el Partido Peronista Femenino, que fue el primer partido oficial de mujeres del que se tenga noticia. En uso del derecho al voto, las argentinas fueron a las urnas por primera vez en 1951, y eligieron veinticuatro diputadas y siete senadoras para el Congreso Nacional, cifra sin precedentes para América Latina (Calvera, 1990; Feijoa, 2002; Gargallo, 2004). Con esa historia, para mediados de siglo XX, Argentina era uno de los países de la región que presentaba mayores avances en la concesión de la participación política, una mejor protección legal para las mujeres, y, claro está, también era uno de los países de la región con mayor experiencia en la movilización feminista.

Pero a pesar de estos logros, las luchas de las feministas argentinas no parecieron rebasar los objetivos de la apertura política. En efecto se había integrado a las mujeres al sistema político, pero esto no implicó el quebrantamiento de la clave patriarcal de la organización social. En Argentina, como en otros países de la región, el derecho al sufragio para las mujeres se otorgó como una concesión de los gobiernos que buscaban legitimarse o que estaban confiados en el voto conservador de ellas. Se las entendía como ciudadanas pasivas, mujeres latinoamericanas con voto, es decir, sujetos creados bajo parámetros culturales de subordinación de género pero con derecho a votar. Ante esta insatisfacción, como parte de la renovación de las movilizaciones políticas que retaron tanto a las

de 1920, 1924 y 1926 presentó a Julieta Lanteri como única candidata. Como respuesta a los amplios mercados de prostitutas en Buenos Aires, se fundó la *Liga contra la Trata de Blancas*, cuestión que también interesó a las organizaciones socialistas. Estas últimas por medio del *Centro Socialista Femenino* apoyaron la protección al trabajo de mujeres y niños en las fábricas, aprobada por la Ley 5291 de 1907 (Calvera, 1990).

ortodoxias socialistas como a una conceptualización restringida de la democracia liberal, surgió una nueva movilización feminista en el país. Este movimiento, en el que la influencia del feminismo estadounidense fue central, tenía una vocación de rompimiento con las formas de subordinación en el espacio doméstico y estuvo marcado por el movimiento de liberación sexual (Ergas, 1993; LeGates, 1996, pp. 311-345).

Dice Bemberg sobre la organización del primer grupo feminista de este tipo en Argentina:

Todo partió de un reportaje aparecido en un importante medio con motivo del lanzamiento de mi primera película [*Crónica de una señora*]. En esa nota me declaré abiertamente feminista y preocupada por la postergación de la mujer en todas las áreas: política, científica, técnica, económica y artística. Al poco tiempo recibí varias llamadas telefónicas y cartas de mujeres que manifestaban compartir mis inquietudes. (Calvera, 1990, p. 31)

Surgió entonces la *Unión Feminista Argentina* (UFA) en 1970. En ella se retomaron las cuestiones que habían debatido y trabajado las mujeres organizadas de principios de siglo XX, pero se sumaron nuevas preocupaciones que en lugar de ir hacia lo público implicaban la mayoría de las veces cuestionar lo doméstico y lo íntimo:

UFA, ¡Ufa! La interjección elocuente respecto al hartazgo que nos producía la situación de la mujer, la nuestra. A partir de ese rezongo, de esa bronca, de esa desesperación, íbamos a construir una esperanza. La Unión Feminista Argentina había nacido. (Calvera, 1990, p. 32)

El grupo no era numeroso, contaba con cincuenta o sesenta mujeres de base, pero se convirtió en un grupo semilla, cuyo trabajo ayudó a posicionar nuevos debates en torno a la situación de la mujer en el país y a crear una nueva forma de activismo para la región. Bemberg sería participante activa de la UFA hasta 1973, pero seguiría siendo representante icónica de las causas feministas en Argentina hasta su muerte en 1995.

Crónica de una señora –el filme mencionado anteriormente por Bemberg–, fue realizado en 1971 por Raúl de la Torre siguiendo un guión de la directora argentina. La narración parece inspirada en la obra de la feminista estadounidense Betty Friedan. En *La mística de la Feminidad* (1963), Friedan criticaba los procesos de alienación de la mujer, y llamaba la atención sobre los estados de depresión, alcoholismo y sobre el alto número de suicidios que se reportaban entre las señoras de la clase alta.

En una escena central en el momento de cambio de actitud de Fina, la protagonista del mencionado filme, esta recurre a una librería en donde está expuesto el libro de Friedan y se habla por unos segundos sobre la importancia de dicha obra. Se demarca así la apropiación de Bemberg de una nueva forma de pensar a la mujer por fuera de las responsabilidades maternas: de cuestionar la forma en que ella ha sido pensada por y para los hombres.

Bajo la dirección de Nelly Bullago, en la UFA se leía fundamentalmente a las feministas estadounidenses, incluida Friedan (Chejter, 1996). Desde finales de los sesenta, estas mujeres de América del Norte habían empezado a narrar sus propias historias sobre la subordinación cotidiana que las sojuzgaba y proponían una de-construcción cultural del género. A ello se sumaron los aportes de De Beauvoir en *El segundo sexo*, texto en el que la filósofa trabajó la idea según la cual no existe una esencia femenina como sí una existencia femenina que es determinada por el hombre. Este último designaría a la mujer como “el otro” y la ubicaría en papeles in-esenciales: “madre de”, “mujer de”, “amante de” (Amorós, 2007).⁷

El feminismo de segunda ola ponía el acento en la construcción cultural de las mujeres, y decretaba que no existía una barrera natural que se impusiera a su condición de iguales con respecto a los varones. Se creaba así una nueva base para la emancipación, pero se entendía también que el trabajo necesario para la modificación de las estructuras excluyentes era de mayor aliento que el empleado en las luchas parlamentarias. Así mismo, eran otros los lugares de intervención y reivindicación. Bajo estas influencias las feministas latinoamericanas en la década de los setenta afirmaron que “solo las mujeres tienen derecho a definirse, rechazando toda determinación proveniente de la construcción androcéntrica de la superioridad del hombre sobre las mujeres y la naturaleza” (Gargallo, 2004, p. 88).⁸ El movimiento crítico suponía volver

7 La influencia de De Beauvoir sobre una generación de mujeres de mediados del siglo xx es descrito por la misma Bemberg: “Terminé creyendo lo que me decían, que era un problema de neurosis personal, que yo estaba equivocada, que la sociedad estaba perfecta. Por eso, fue, para mí, como para muchas mujeres de mi generación, el deslumbramiento al leer la obra de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*” (Trelles Plazaola, 1991, p. 109).

8 Además de establecer una estrecha relación entre la teoría feminista y la práctica política, estas feministas también hicieron parte de la promoción de un proyecto de reforma social amplio en la región, basado en una crítica al modelo utilitarista de la democracia liberal. Ahora bien, cabe resaltar que muchas mujeres se movilizaron

los ojos sobre sí mismas, reconocerse frente al discurso creada para ellas y construir una nueva concepción de lo femenino, desde donde pudiera interrogarse al otro masculino.

Teniendo clara esta perspectiva de pensamiento que concebía la existencia de patrones culturales interiorizados también por las mujeres, las feministas estadounidenses crearon una técnica de trabajo llamada *consciousness-raising*. Esta se basaba en el trabajo de pequeños grupos de mujeres en los que se analizaban situaciones personales. La técnica fue traducida como *concienciar* por las argentinas, ya que suponía expulsar, de sí mismas, esos rasgos de inferioridad de su propia identidad.⁹ El recuerdo que mantiene Hilda Rais, en calidad de participante, de estos primeros grupos es diciente:

Nos asomamos entonces a otras zonas que no nos garantizaban a priori las conclusiones: la menstruación, los celos, la masturbación, una relación oculta, el llanto. Y aparecieron preocupaciones evidentemente más locales: con quién vivimos y por qué, la experiencia psicoterapéutica, el maquillaje, la moda, los ingresos económicos en la relación de pareja, el tema del dinero. (Chejter, 1996, p. 22)

Los grupos de concienciación eran una especie de ventana de entrada a temas que, por cotidianos, podían ser concebidos como irrelevantes. A esa reflexión al interior del grupo se sumaba el activismo de la UFA en campañas por la legalización del aborto, la lucha contra la heteronormatividad, el apoyo a la anticoncepción, y el libre gozo de la sexualidad. Temas que fueron aún más críticos cuando, por medio del decreto 659

también en esta época como madres cabezas de familia, o como madres de desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur. Así las cosas, los años setenta y ochenta fueron una época fundamental para la emergencia en el espacio público latinoamericano de movimientos de mujeres y de movimientos feministas (Femenías, 2009; Molyneux, 2003). Esta movilización empezó a desarticularse en la década de los noventa a raíz de los llamados procesos de "ONG-nización" de las organizaciones base, además del distanciamiento entre líderes intelectuales y mujeres populares, y la focalización de la acción en las nuevas funciones de protección que pudiera desarrollar el Estado, lo cual disminuyó la importancia que habían ganado las acciones contraculturales (Álvarez, 1997; Tarrés Barraza, 2002).

- 9 Con respecto a esta experiencia comentaba Bemberg: "Empecé a pensar por mí misma, a meditar con un grupo de mujeres con las cuales descubrí las mismas frustraciones y las mismas inquietudes, las mismas broncas [...] Y crecí con ese grupo. Fue una experiencia breve, pero intensa y muy útil" ("Me gustaría tener 44 películas detrás mío en vez de cuatro", 1987, p. B27).

de 1974, el gobierno argentino reguló los métodos anticonceptivos por considerarlos una amenaza en contra del interés nacional. Una reglamentación que volvía a entregar el cuerpo de las mujeres al cuidado de otros, marcando una inferioridad en la capacidad de decisión femenina.

Aquella era una conceptualización similar a la que sustentaba el rechazo del gobierno de Isabel Perón sobre el proyecto de conceder también la patria potestad a las madres. En todas estas ocasiones las activistas de la UFA se manifestaron en las calles bonaerenses. La organización también hizo una fuerte crítica a la maternidad, resaltando que la mujer terminaba enclaustrada en el servicio hacia sus esposos e hijos; cuestiones que motivaron su presencia en las calles para celebrar el día de las madres utilizando frases como “el bombón para hacernos aceptar 80 horas de trabajo no remunerado” (Felitti, 2010, p. 795). Este tipo de campañas demuestra que la UFA conocía sobre la necesidad de contar con nuevos medios para interrogar a la cultura de género hegemónica en Argentina y sumar nuevas mujeres para la movilización.¹⁰

Una producción cinematográfica para el activismo

Bemberg creó durante la década de los setenta dos cortos que están en sintonía con el tipo de preocupaciones que se mantenían al interior de la UFA, y por ello podríamos pensar que existía en su producción un motivante de deconstrucción cultural. Hipótesis que se hace más probable si pensamos que tanto la directora como la organización eran conscientes del nivel de repercusión que había tenido *Crónica de una señora* (1971). La directora argentina no tenía experiencia en el campo cinematográfico –su contacto con la formación necesaria para la dirección de actores en Estados Unidos fue a inicios de los ochenta–, por ello, sobre todo en sus cortometrajes y en sus primeros largometrajes, su apuesta conceptual se destacó sobre la técnica cinematográfica.

Los dos cortometrajes de Bemberg se concentran en demostrar cómo la publicidad y la educación reproducen roles de género. Son propuestas sencillas que, por medio del ingreso de una cámara a un espacio de consumo femenino, buscan develar cuál es el concepto que se construye de mujer. Al estar documentando una situación real, la propuesta con-

10 Objetivos resumidos en las frases que aparecían en sus volantes, tales como: “Hermana: ama de casa, estudiante, obrera, empleada, profesional. NO ESTÁS SOLA. Tus problemas no son individuales: son parte de la opresión de la mujer” (Felitti, 2010, p. 794).

ceptual corre por cuenta de los procesos de montaje, en los que Bemberg utiliza entre otros elementos: canciones de niños, lecturas de libros, revistas y catálogos que aconsejan sobre el mejor comportamiento femenino; narraciones grabadas de cuentos infantiles, y contrastes entre las acciones de las mujeres y las miradas de los hombres.

Así pues, *El mundo de la mujer* (1972) documentó la exposición "Femimundo 72, Exposición Internacional de la mujer y su mundo". La mirada de Bemberg en este caso es de denuncia sobre la cosificación de la mujer, un proceso que la convierte en un ser destinado al espacio doméstico y a la satisfacción de los patrones de belleza impuestos por los hombres. Retrata a una mujer abstracta, esto es, al grupo en general de mujeres que a través del consumo se piensan libres en tanto están realmente sometidas a un "arreglarse para otros". Abundan en el corto las imágenes sobre la venta de los que se consideran como objetos femeninos: maquillaje, milagrosas máquinas de ejercicios y electrodomésticos que facilitan las tareas de cuidado de casa.

En *Juguetes* (1978), Bemberg exploró las raíces educativas que naturalizan estos comportamientos para las mujeres desde niñas. De nuevo ingresó una cámara a un lugar de socialización cotidiana, una feria para niños, y les preguntó a estos: "¿qué vas a ser cuando seas grande?". El montaje demarca, por medio de la comparación de imágenes, las diferentes proyecciones de niñas y niños. Ellas se proyectan como enfermeras o maestras, y juegan imitando roles de madres y esposas teniendo como referente a figuras como la doncella de *La Cenicienta*. Los niños por su parte eligen profesiones de mayor estatus social tales como astrónomo y médico, y juegan con patrones de independencia y arrojo imitando a vaqueros y constructores, teniendo como ejemplo la valentía de *Los tres mosqueteros*.

Sin que aún hubiese estado en boga para 1978 la denominada perspectiva de género, estos cortometrajes cuestionan la normalización de los cuerpos. Recalcan la mirada del hombre hacia la mujer y las acciones por las que se las constituye en sujetos para el bienestar del otro. También critican una concepción de mujer relacionada con la frivolidad, debilidad y maternidad, que se reproduce por medio de la educación y la publicidad, y que crea una relación de sujeción de lo femenino por lo masculino. En estas primeras creaciones también existen algunos temas sobre los que volverá la directora en sus largometrajes: la complicidad de las otras mujeres en la subordinación femenina, la cuestión de un destino heredado que es recibido de mujer a mujer, y el papel fundamental

de la educación en la labor de deconstrucción cultural. Este material cinematográfico provoca la reflexión, pero no entrega conclusiones; una forma de trabajo que se mantiene en la obra de Bemberg.¹¹

Reconstrucciones históricas de mujeres en clave feminista

El segundo momento de movilización feminista argentina sufrió una interrupción durante el periodo dictatorial del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). El trabajo feminista se redujo y la UFA decidió disolverse en 1976. La censura afectó la producción cinematográfica de Bemberg. Pese a que pudo realizar su primer largometraje *Momentos* (1981), debió aplazar por varios años la realización de su segundo filme *Señora de Nadie* (1982).¹² Cabe mencionar que en estos largometrajes, Bemberg insistió en las temáticas que mantuvo en sus primeros guiones –*Crónica de una señora* (1971) y *Triángulo de Cuatro* (1975)–: las formas de subordinación que se encuentran camufladas en el amor romántico estabilizadas por medio del matrimonio. Construyó historias de ficción sobre mujeres de clases media y alta, contadas para mujeres de las mismas condiciones sociales.¹³ En estos largometrajes Bemberg critica la anulación de la mujer en el amor de pareja y muestra las dificultades que ellas tienen en los procesos de autodefinición cuando este lazo se rompe. Así, denota que la autorepresentación femenina pasa por la representación

-
- 11 Cabe mencionar que la apuesta feminista de Bemberg no es generalizada entre las pocas directoras de la región. Ella misma resaltaba continuamente que en la industria cinematográfica solo un 7% de los directores de cine eran mujeres, y habrá que añadir que en la región difícilmente se pueden ubicar otras propuestas abiertamente feministas. Solo cinco directoras tenían tres o más largometrajes de ficción hasta 1990: Bemberg, Ana Carolina Teixeira Soares, Tizuka Yamasaki, Solveig Hoogesteijn y la mexicana Marcela Fernández Violante. Aparte de Bemberg, las otras directoras se apartan en sus declaraciones de la causa feminista. Por ejemplo Teixeira Soares declaraba: “Yo no me considero menos que un director, y, por ello, no incursiono permanentemente en el *ghetto* del feminismo” (Trelles Plazaola, 1991, p. 97, 139 y 190).
- 12 Dijo Bemberg sobre la censura: “Me dieron tres razones: la primera, porque era un pésimo ejemplo para las madres argentinas; la segunda, es que hay un maricón ‘Yo, señora, prefiero tener un hijo con cáncer a que sea un maricón’; y la tercera, es que la dirige una mujer” (Trelles Plazaola, 1991, p. 113).
- 13 Dijo al respecto de su público objetivo: “Una mujer que trabaja todo el día y tiene otro nivel social no va al cine. Y si va, quizás es para ver la película que le gustaría a su marido, de tetas y tiros... Pero si tiene tiempo, si no está demasiado agobiada, si tiene con quién dejar a sus chicos, yo creo que este cine le puede interesar. Porque la mirada de una mujer, agarra a todas las mujeres” (Ventura, 1984, p. 42).

y lugar entregado a lo masculino. Plantea la necesidad de conservar la diferencia en el "nosotros" matrimonial y, aún más, la posibilidad de ser mujer sin mantener un lazo matrimonial y maternal. Bemberg pondera a la mujer para sí misma y no para el otro.

Con el regreso de la democracia en Argentina se dio paso a un sinfín de organizaciones feministas, algunas de las cuales llegaron a recibir un estatus legal (Gil Lozano, 2006, pp. 889-894). Las más importantes entre ellas fueron la *Asociación de Trabajo y Estudio de la Mujer "25 de noviembre"* (ATEM) y *Lugar de Mujer*. ATEM permitió el encuentro de varias organizaciones feministas y de feministas independientes, gracias a la organización anual de una "Jornada para el encuentro de activistas" y estableció como principio de funcionamiento la autonomía frente a toda opción política o religiosa.

Lugar de Mujer entregaba compañía, asesorías psicológicas y legales a las mujeres bonaerenses. Esta organización es hoy recordada por ser el primer espacio de autoayuda para las mujeres golpeadas de la capital (Chejter, 1996, p. 48). Bemberg fue una de las veintiuna fundadoras de *Lugar de Mujer*, lo que denota el contacto que siguió teniendo con la acción feminista durante el periodo de apertura democrática.

Durante los ochenta la directora nos presenta apuestas cinematográficas que difieren del mensaje simplificado que presentaba en los cortometrajes de los setenta y en sus primeros largometrajes. Con tres narraciones basadas en reconstrucciones históricas, su obra tiende hacia la re-funcionalización de personajes históricos femeninos desde una perspectiva comprometida con la movilización feminista y con las nuevas preocupaciones del movimiento en esa década (Feijoa, 2002). Entrega entonces una perspectiva más amplia sobre las construcciones culturales que sojuzgan a las mujeres al darles un trasfondo histórico. Podríamos decir que estos filmes presentan una perspectiva más politizada. Bemberg logra transmitir en ellos, como mensaje de fondo, que la situación de subordinación femenina se ha mantenido gracias a estructuras validadas y reforzadas históricamente. Ya no reduce su análisis a la situación personal, le interesa denotar la incidencia de lo público-político en una relación que se piensa como íntima. Así, muestra que la esencia patriarcalista del sistema político y de la organización de clases, afecta el desenvolvimiento individual de la mujer. Por consiguiente señala que aquellas identidades comunitarias del Estado, la Nación y la clase en América Latina conservan en su interior la dualidad jerarquizante de masculino/femenino.

Su primer acercamiento con temáticas históricas denota el tipo de asuntos que Bemberg se proponía resaltar. *Camila* (1984) se basa en el expediente de Camila O’Gorman, mujer acusada de sacrilegio por mantener una relación amorosa con un sacerdote jesuita, y fusilada por dicha razón bajo las órdenes de Juan Manuel de Rosas. El filme está ambientado en la época de confrontación entre federalistas y unionistas en Argentina (1835-1852). Con una connotación política inicial, la narración es trasladada hacia la cuestión de la mujer, y sobre cómo, el Estado y la Iglesia, intervienen directamente en el manejo de los cuerpos y pasiones femeninas para que respondan a la autoridad patriarcal.¹⁴ Este problema es bien sintetizado en la secuencia final del filme, en la que los amantes fugitivos son vigilados y fusilados por la guardia estatal; en una frase mencionada por la madre de Camila: “el matrimonio es como el país, y la mejor cárcel es la que no se ve”.

El trabajo con material histórico de Bemberg continuó en *Miss Mary* (1986) cuando reseñó el tipo de crianza, basada en institutrices y prejuicios, que recibían las niñas de clase alta de la Argentina en las décadas del treinta y cuarenta. Ofrece una visión crítica de los matrimonios de clase alta –a la que ella misma pertenecía–, y de la forma en que educaban a sus hijas con miras al matrimonio. Sin importar la clase social a la que pertenecen estas mujeres, siguen siendo tratadas como inferiores. La apropiación y trabajo conceptual sobre la historia se hizo más profunda en la obra de Bemberg con la recuperación que realizó de Sor Juana en *Yo, la peor de todas* (1990). Con este largometraje cerró el ciclo de sus películas históricas y de su “producción militante”. Es entonces este último filme un punto de llegada y de maduración de sus puestas en escena. La cuestión fundamental que trasmite son los conceptos sobre los sistemas represivos que se imponen sobre la mujer, y que están basados en una concepción esencialista de lo femenino que lo ubica en una condición siempre relacional y dependiente de lo masculino.

El material que utilizó para esta última reconstrucción histórica está contenido en el ensayo de Octavio Paz (2004), pero Bemberg no parece interesada en una fidedigna ambientación de la época. Una escenografía básica con poca iluminación que insinúa el espacio de los conventos

14 Dice al respecto: “Camila es un drama de donde hice la inversión de los roles. En todos los libros de historia que leía decía: ‘Y la dulce e inocente Camila fue seducida por Ladislao’. Entonces, me dije: vamos a hacer esto un poco más interesante. Vamos a cambiar las cosas. Además, finalmente, ¿cómo se va a saber quién sedujo a quién en una historia que sucedió hace 150 años?” (Parra, 1992, pp. 43-44).

novohispanos, y una representación de los ropajes utilizados en la época –siguiendo las pinturas de Velásquez–, son material suficiente para encuadrar la historia. Las referencias hacia el pensamiento de Sor Juana, que ayudan en la creación de la verosimilitud de la narración, se hacen por medio de ciertas selecciones de sus poemas. Son tres los conceptos fundamentales de orden social que interesan a Bemberg, claro está, siempre pensados en su relación con el presente:

1. *Reconstrucción del mundo del barroco novohispano*: el contexto general en que Bemberg emplaza la narración, comprende el mundo de tajantes divisiones sociales del barroco en la Monarquía Hispánica, que hacía exigible a cada individuo el cumplimiento de roles asignados de acuerdo con su pertenencia social (Gonzalbo, 2009). La Iglesia Católica era un factor determinante en la construcción de ese orden social. El rey hispánico era un príncipe cristiano, que tenía como misión la conducción de la sociedad hacia el bien común –entendiendo a este último en términos de salvación de las almas de los súbditos–. El catolicismo, le brindaba a la autoridad temporal los referentes principales sobre lo que sería el idóneo comportamiento de los súbditos (Ortega Noriega, 1980).

Las imágenes que representan el poder compartido de regulación entre el virrey y el arzobispo son abundantes en el filme, demostrando una situación de constante tensión entre ellos. Pese a la tensión, el acento de la narración está sobre la regulación que ejercen estas autoridades en conjunto sobre las mujeres, ejemplificado en la forma de control ejercida sobre Sor Juana. Ella se convierte en la cristalización de la disputa entre autoridades y en la receptora de un orden que piensa a las mujeres como proclives al desenfreno y al pecado.

2. *Referencia a los antiguos espacios de liberación femenina*: el convento no es retomado por Bemberg como aquel lugar de enclaustramiento, de mujeres dedicadas exclusivamente a los actos de adoración religiosa. Si bien se enmarca como un espacio de control de los cuerpos femeninos, con la celda de Sor Juana repleta en libros y artefactos del conocimiento, se rescata esa historia de las monjas de velo negro a las que se les exigía el conocimiento del latín para el ingreso al claustro. Mujeres que escribían diarios y cartas en abundancia y que, como en este caso, podían encontrar un lugar para dedicarse a meditaciones filosóficas y a creaciones literarias que serían imposibles en el mundo secular (Lavrin, 1995; Loreto López,

2000, p. 90). El acceso y el gozo del conocimiento que expresa Sor Juana son el punto de apoyo de la narración para convertirla en una heroína.

3. *Censura y control sobre la mujer como productora de conocimiento: reconstruyendo el orden social del barroco novohispano y, creando un camino que entrega algunos conceptos principales sobre la subvaloración de la mujer en la cultura de género hispanoamericana, la narración está construida desde la derrota de esa mujer ensalzada. El espectador lo sabe, y espera a las respuestas que propone la directora sobre los motivos del ataque.*

Bemberg inventó un viaje “extra-claustro” de la monja, a saber, un viaje que le permite encontrarse con sus antiguas añoranzas de niña. La niña Sor Juana regresa a hablar con la poetisa en un *flash back* en el que le aclara: “como no me pude vestir de hombre, me vestí de monja”. Bemberg presenta a una Sor Juana como una mujer brillante que recurrió al convento como el medio para desarrollar su pasión por el conocimiento. Esta pasión, que no cumplía con los patrones asignados a su género, conllevó a su persecución y posterior extinción por los guardianes de la fe católica –que eran también los guardianes del orden de género favorable a lo masculino–. El círculo de las reflexiones iniciales de Bemberg vuelve a cerrarse: la monja brillante acaba creyendo en su propia transgresión, abandona sus amadas letras, y se declara *la peor de todas*.

Al develar en su obra algunas de las características de la cultura patriarcalista hispanoamericana, Bemberg señaló con ánimo crítico cómo se comprendía y se vivía lo femenino en la región, desde una relación de diferencia subordinada, con respecto a lo masculino. Mostrando la derrota y destrucción de Sor Juana al intentar irrumpir en el campo intelectual –considerado como masculino–, recalcó cómo la mujer y lo femenino eran entendidos desde la otredad. Una lectura que no le permitía moverse a la mujer –al menos no sin censura o agresión– en los espacios de socialización ni en las prácticas masculinas. Sor Juana no pudo “vestirse de hombre”, esto es, trasladarse metafóricamente al papel de hombre –acceder con pleno derecho al conocimiento y a la creación literaria– porque la cultura de comprensión entre los géneros a la que pertenecía no se lo permitía. Para sus censores masculinos era impensable el ejercicio de alteridad con ella, pues ante sus ojos era una mujer antes que una poetisa.

La directora argentina trabajó para resaltar prácticas poco evidentes y naturalizadas de creación y reproducción de la subordinación femenina. Buscó con cada filme llamar a un ejercicio de auto-concientización del espectador sobre la diferencia jerarquizante entre lo masculino y lo femenino que habita en la cultura de género hispanoamericana.¹⁵

Conclusión

Bemberg nos muestra a través de su obra cinematográfica el significado que toda una generación de mujeres le entregó al feminismo, esto es, como una guía de vida que se comprometía con la emancipación de la mujer de las formas de subordinación cotidianas basadas en su género. En otras palabras, como guía en la construcción de una identidad que ya no depende más para su definición de la relación con el otro masculino y que se propone estimular el ejercicio de alteridad entre los géneros. Su obra mantuvo la intención de mostrar mujeres que no respondían a las imágenes construidas por el cine hecho por hombres ni a la sumisa resignación de un rol femenino caracterizado como pasivo y doméstico.¹⁶ Por consiguiente sus narraciones pueden entenderse como parte de la deconstrucción cultural por la que apostaba el activismo feminista de su época.

El cine feminista de Bemberg apostó por la alteridad entre las identidades de género mientras perfilaba, en un lenguaje cinematográfico sencillo pero contundente, la permanencia de una infranqueable distancia cotidiana entre lo masculino y lo femenino en Hispanoamérica. En todo caso, la interpretación de la obra superó los propósitos de la directora,

15 En 1992 Bemberg haría una nueva exploración, en este caso en torno a la diferencia social, no necesariamente atada con el orden de género, a través del largometraje *De eso no se habla*. Desde la visión de Trebisacce este film indicaría la apertura en la obra de la directora "a pensar otras diferencias, otras marginaciones, otras subalternidades" (2013, p. 35).

16 El entender al cine como un artefacto cultural, que ayuda a afianzar los estereotipos de género, y que por lo tanto es un campo de combate para la crítica, fue bien descrito por Johnston –imbuida en la segunda ola del feminismo– en 1974: "Lo que la cámara capta en realidad es el mundo 'natural' de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la 'verdad' de nuestra opresión no puede ser 'capturada' en el celuloide con la 'inocencia' de la cámara: ha de ser deconstruida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro de la película" (Johnston, como se citó en De Lauretis, 1992, p. 14).

abriéndose camino como un referente para la formación de identidades sexuales marginales que iniciaban el camino del reconocimiento público.



Reconocimientos

El artículo se creó en el marco del proyecto Pensamiento Político Latinoamericano del grupo de investigación en Teoría Política Contemporánea de la Universidad Nacional de Colombia.



Nathaly Rodríguez Sánchez

Politóloga egresada de la Universidad Nacional de Colombia e integrante del grupo de investigación en Teoría Política Contemporánea de la misma universidad, en la línea de investigación sobre feminismos, género y poder. Máster en Historia por El Colegio de México, institución en la cual cursa actualmente un doctorado en Historia. Sus áreas de interés se centran en la historia social y cultural, con especial énfasis en la historia de las mujeres, el feminismo, la construcción del género y la diversidad sexual en Hispanoamérica.

Referencias

- Alaya, F. (1977). Victorian Science and the “Genius” of Woman. *Journal of the History of the Ideas*, 38(2), 261-280.
- Álvarez, S. (1997). Articulación y transnacionalización de los feminismos latinoamericanos. *Debate Feminista*, 8(15), 146-170.
- Amorós, C. (2007). Simone de Beauvoir: entre la vindicación y la crítica al androcentrismo. En I. Morant Deusa (Dir.), *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres* (pp. 335-360). Madrid: Cátedra.
- Boxer, M. (2008). Repensar la reconstrucción socialista y la posterior trayectoria internacional del concepto “feminismo burgués”. *Historia Social*, (60), 27-58.
- Calvera, L. (1990). *Mujeres y feminismo en Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Chejter, S. (1996). Feminismo por feministas. Fragmentos para una historia del feminismo argentino 1970-1996. *Travesías*, 4(5), 3-144.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

- Ergas, Y. (1993). El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta. En G. Duby y M. Perrot (Coords.), *Historia de las mujeres en Occidente, el siglo xx. Los grandes cambios del siglo y la nueva mujer* (pp. 155-181). Madrid: Taurus.
- Evans, R. (1980). *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920*. Madrid: Siglo XXI.
- Feijoa, M. (2002). El feminismo contemporáneo en Argentina. Encuentros y desencuentros en un escenario turbulento. En A. Panfichi (Coord.), *Sociedad Civil, esfera pública y democratización en América Latina. Andes y Cono Sur* (pp. 177-210). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Felitti, K. (2010). Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1979-1986). *Estudios Sociológicos*, 28(84), 791-812.
- Femenías, M. (2009). Género y feminismo en América Latina. *Debate Feminista*, 20(40), 42-75.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Vail-Ballou Press.
- Gargallo, F. (2004). *Las ideas feministas latinoamericanas*. Bogotá D.C.: Desde Abajo.
- Gil Lozano, F. (2006). Las experiencias de la "segunda ola" del feminismo en Argentina y Uruguay. En I. Morant Deusa (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen VI. Del siglo xx a los umbrales del siglo XXI* (pp. 881-902). Madrid: Cátedra.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (2009). Los peligros del mundo. Honor familiar y recogimiento femenino. En C. Agostini. (Coord.), *Los miedos en la historia* (pp. 269-290). México D.F.: El Colegio de México, UNAM.
- Hespanha, A. (2002). *Cultura jurídica europea. Síntesis de un milenio*. Madrid: Tecnos.
- Honeycutt, K. (1976). Clara Zetkin: A Socialist Approach to the Problem of Woman's Oppression. *Feminist Studies*, 3(3-4), 131-144.
- Kennedy, M. y Tilly, C. (1987). Socialism, Feminism and the Stillbirth of Socialist Feminism in Europe, 1890-1920. *Science and Society*, 51(1), 6-42.
- Lavrin, A. (1995). De su puño y letra: epístolas conventuales. En M. Ramos Medina (Coord.), *Memoria del Segundo Congreso Internacional: el monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios* (pp. 43-62). México D.F.: Condumex.
- LeGates, M. (1996). *Making Waves. A History of Feminism in Western Society*. Toronto: Copp Clark.
- Loreto López, R. (1995). La sensibilidad y el cuerpo en el imaginario de las monjas poblanas del siglo xvii. En M. Ramos Medina (Coord.), *Memoria del Segundo Congreso Internacional: el monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios* (pp. 541-555). México D.F.: Condumex.

- Loreto López, R. (2000). *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. México D.F.: El Colegio de México.
- McMillan, J. (2000). *France and Women 1789-1914. Gender, Society and Politics*. London: Routledge.
- Mazín, O. (2011). La nobleza ibérica y su impacto en la América española, tendencias historiográficas recientes. En B. Hausberger y M. Hering Torres (Coords.), *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico* (pp. 63-76). México D.F.: El Colegio de México.
- Me gustaría tener 44 películas detrás mío en vez de cuatro. (Julio 16, 1987). *Diario El Mercurio*, p. B87.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales.
- Molyneux, M. (2003). *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Murray, R. (1996). *Images in the Dark. An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*. New York: Plume.
- Parra, M. L. (1992). María Luisa Bemberg. La vida es generosa con los valientes. *Kinetoscopio*, (13), 39-47.
- Offen, K. (2000). *European Feminisms 1700- 1950: a Political History*. Stanford: Stanford University Press.
- Ortega Noriega, S. (1980). El discurso del nuevo testamento sobre el matrimonio, la familia y comportamientos sexuales. En S. Alberro (Ed.), *Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica matrimonio, familia y sexualidad a través de los cronistas del siglo XVI: el Nuevo Testamento y el Santo Oficio de la Inquisición* (pp. 74-104). México D.F.: INAH.
- Pateman, C. (1996). Críticas Feministas a la dicotomía público/privado. En C. Castells (Ed.), *Perspectivas feministas en teoría política* (pp. 31-52). Barcelona: Paidós.
- Paz, O. (2004). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pitt-Rivers, J. (1968). Honor y Categoría Social. En J. G. Peristiany (Ed.), *El concepto de honor en la sociedad mediterránea* (pp. 21-72). Barcelona: Nueva Colección Labor.
- Sánchez Herrero, J. (1989). ¿Una religiosidad femenina en la edad media hispana? En Á. Muñoz Fernández (Coord.), *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa* (pp. 151-166). Madrid: Instituto de la Mujer.
- Tarrés Barraza, M. (2002). Para un debate sobre la política y el género en América Latina. *Debate Feminista*, 13(26), 119-139.
- Trelles Plazaola, L. (1991). *Cine y mujer en América Latina*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

- Trebisacce, C. (2013). Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg. *Nomadías*, (18), 19-41.
- Ungo Montenegro, U. (2000). *Para cambiar la vida: política y pensamiento del feminismo en América Latina*. Panamá: Instituto de la Mujer Universidad de Panamá.
- Ventura, A. (1984) Crónica de la Señora de nadie. *Superhumor*, (43), 42.
- Zetkin, C. (1976). *La cuestión femenina y la lucha contra el reformismo*. Barcelona: Anagrama.

Filmografía

- Ayala, F. (Dir.), Bemberg, M. L. (Guionista). (1975). *Triángulo de cuatro* [Largometraje]. Argentina: Aries Cinematográfica.
- Bemberg, M. L. (Dir.). (1972). *El mundo de la mujer* [Cortometraje]. Argentina: Tamames-Zemborain.
- Bemberg, M. L. (Dir.). (1978). *Juguets* [Cortometraje]. Argentina: Tamames-Zemborain.
- Bemberg, M. L. (Dir.). (1981). *Momentos* [Largometraje]. Argentina: GEA.
- Bemberg, M. L. (Dir.). (1982). *Señora de nadie* [Largometraje]. Argentina: GEA.
- Bemberg, M. L. (Dir.). (1984). *Camila* [Largometraje]. Argentina: GEA, Impala.
- Bemberg, M. L. (Dir.). (1986). *Miss Mary* [Largometraje]. Argentina: GEA, New World Pictures.
- Bemberg, M. L. (Dir.). (1990). *Yo, la peor de todas* [Largometraje]. Argentina: GEA Cinematográfica.
- De la Torre, R. (Dir.), Bemberg, M. L. (Guionista). (1971). *Crónica de una señora* [Largometraje]. Argentina: Raúl de la Torre Producciones.