

## María Luisa frente al espejo: la (auto)\_reflexión en María Luisa Bemberg

Guillermina Walas. Eastern Washington University

Feminism, I will thus suggest, is indeed for women, among other things, reading literature and theory with their own life. (Felman 13)

La cámara es un espejo que proyecta y refleja a la vez, ya sea en forma distorsionada o en perfecto foco, una realidad dada según ésta es percibida por quien dirige, mueve, manipula ese artefacto con la intención de contar, mostrar o transmitirnos algo: un mensaje, serie de emociones o vivencias, una historia. Quien dirige la cámara, (aunque no sea el mismo camarógrafo) quiéralo o no, se muestra también a sí mismo; se desnuda ante ella y consecuentemente ante el espectador, al expresar su punto de vista. La cámara es así un pasaje hacia el otro lado, una forma de representar lo que no se podría enseñar abiertamente o de otra forma. En el caso de una mujer como María Luisa Bemberg, en una época de dictaduras y regímenes militares en la sociedad ya fuertemente patriarcal de un país latinoamericano, el sólo acto de tomar la cámara se transforma además en un desafío y una transgresión que pone los ojos del público directamente en su persona misma, sin importar lo que la cámara en apariencia esté mostrando: la cámara ahora es cien por ciento espejo de quien se posiciona, no delante sino detrás de ella. Pero la función del espejo-cámara no es sólo mostrar. Hay algo que se oculta o que aparece al margen en la imagen que recorta y reproduce. Como advierte el personaje de Alicia en *Through the Looking Glass*, las cosas pueden ser bastante diferentes más allá de lo que vemos y es eso lo que nos lleva a indagar qué hay detrás.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Remitir a la imagen de la famosa Alicia de Carrol no es un acto fortuito respecto a Bemberg para quien dicho personaje era una representación de la artista independiente, de una niña-mujer que se libera a través de la imaginación. En una conferencia publicada en el libro de King, Bemberg se refiere a *Alicia en el país*

Indudablemente de sesgo autobiográfico y militancia feminista, en un afán generalizador se podría afirmar que toda la obra filmica de María Luisa Bemberg está anclada en dos ejes convergentes: el discurso de la historia privada y de la mujer en el contexto latinoamericano, principalmente rioplatense,<sup>2</sup> y el discurso autobiográfico, que por supuesto también detenta estos dos últimos aspectos, lo privado y lo femenino, uniéndose por ende al primero de diferentes formas en cada una de sus realizaciones cinematográficas. Cabe aclarar que trataré a estas realizaciones como narrativas y que al hablar de “discurso autobiográfico”, no me refiero a un texto fílmico o narrativa que intente reproducir en primera persona, en un reflejo idéntico, la vida de la directora, sino a un número de máscaras que en cada film trazan, dan signos de las vivencias y de la identidad de quien se esconde, mira y proyecta tras el guión y la cámara. Así, señala Sylvia Mohillo respecto a la literatura hispanoamericana, al refutar la afirmación de una carencia autobiográfica, que no siempre ni necesariamente el yo personal representa lo autobiográfico o, en el caso opuesto, la máscara de ese yo no necesariamente indica pura ficción (Molloy 76). Por otra parte, siguiendo la sugerencia de Shoshana Felman de que el feminismo es para las mujeres, entre otras cosas, leer desde la propia vida, entendemos que tanto narrar como leer desde una perspectiva feminista (o simplemente femenina), constituye un acto de supervivencia o incluso de resistencia conectado a una forma autobiográfica.

Yendo entonces a la obra de la Bemberg, como bien lo indica el título elegido por Rita de Grandis para el número especial de la *Revista Canadiense de Estudios de las maravillas* al hablar del coraje de poetas como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou (King 219).

<sup>2</sup> Todas las películas de Bemberg adoptan la perspectiva femenina, todas tienen como protagonista a la mujer, aún cuando se trata de relaciones heterosexuales, todas defienden y tratan de dar voz a ese denominado “segundo sexo” (Beauvoir *dixit*). Con la excepción de *Yo, la peor de todas*, las películas se desarrollan en el ámbito rioplatense dentro de la clase acomodada o alta burguesía, lo cual muestra un compromiso o preocupación particular respecto a la mujer en ese espacio socio-cultural.

*Hispánicos* sobre la directora (“Entre lo político y lo personal”), no cabe duda de que el discurso personal está fuertemente marcado en la producción de la cineasta y que, desde luego “lo personal es político” en su visión. También acierta De Grandis al advertir, “las trampas de la clase” que asechan su mirada.<sup>3</sup> La posición que despliega la directora argentina en ese “yo”/ “cámara” privilegiado (por su clase social) y marginal (por el género) a la vez, ofrece una particular representación de la cultura regional, donde los énfasis y omisiones posibilitan variadas lecturas. Es principalmente en esas omisiones o en aquello que es marginal al espejo-cámara que intentaré detenerme, en referencia al retrato de mujer que tres de sus filmes presentan: *Señora de nadie*, *Miss Mary* y *De eso no se habla*, cada uno representativo de una fase creativa diferente en la obra de la directora, pero a la vez muestras de un *continuum* respecto a su visión. Una visión que tiene tres facetas de representación implícitas: primero, la del personaje central desde el que mira y que proyecta la cámara; luego, por extensión, la de la mujer rioplatense en el siglo XX que ese personaje introduce; y, por último, la auto-representación dada inevitablemente en la proyección de la mirada de esta directora.

Antes de entrar de lleno en esto, quisiera hacer un muy breve recorrido por la obra de Bemberg, de principio a fin, en relación con algunos aspectos que han sido tratados por la crítica al punto de quedar prácticamente agotados, y aún así necesitan mencionarse, como el intento de transgresión; los paralelos autobiográficos en su obra; la perspectiva de un feminismo de clase alta; y la denuncia del patriarcado y a través de él, la de regímenes represores, colonialistas o dictatoriales, entre otros que parecen elementos

---

<sup>3</sup> La introducción de Rita de Grandis no entra en profundidad, sin embargo, en esta cuestión o en sus implicancias más profundas en las representaciones filmicas. Posee además algunos pequeños errores, como en la referencia al personaje de *Señora de Nadie* (Leonor) a quien de Grandis confunde, me parece, con el personaje engañado de *Momentos* (Laura). De todas maneras, dado el carácter general que como introducción al volumen tiene su artículo, se le puede destacar como muy atinada entrada crítica.

obligados al simplemente nombrar a la directora. Algunos de ellos son puntos de partida obligatorios para iniciar una mirada que agregue algo nuevo a la discusión sobre los logros de esta mujer de éxito, única en el cine argentino.<sup>4</sup>

En primer lugar, cabe notar que en la producción de Bemberg existe una paulatina apertura hacia cuestiones más “públicas” o “comprometidas” en su relación con la historia latinoamericana y el rol social de la mujer (o ausencia o represión del mismo), alcanzando el punto máximo con *Yo, la peor de todas*, y el más liberador con su última película, *De eso no se habla*.<sup>5</sup> También esa apertura le posibilita, poco a poco, ir de un feminismo excesivamente explícito y por ende tal vez menos eficaz, como se nota en la crítica que en sus primeros filmes la acusó de un feminismo “sólo apropiado para conversaciones a la hora del té”,<sup>6</sup> a una postura que permite ver mejor las contradicciones, complejidades y problemas dentro de las políticas de género y que incluso puede darle la voz al varón para expresarlas.<sup>7</sup>

Así y todo, desde sus primeros documentales cortos como: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), en los que la directora aún no se despegaba del rol de mujer-pedagoga-madre, ya deja traslucir una veta transgresora al poner luz en el tema de la determinación social de los roles genéricos. Luego en *Momentos* (1980) y *Señora de Nadie* (1982), al aventurarse en la ficción, aunque todavía muy apegada a la esfera de lo privado e intimista, Bemberg nos cuenta un poco más de sí misma así como se adentra en ciertos temas tabúes para la sociedad argentina y sobre todo para la mujer del momento:

---

<sup>4</sup> No sólo es María Luisa Bemberg la única mujer directora que se menciona en las crónicas del cine argentino en su era sonora, sino además quien posee el mérito de haber dirigido la película más exitosa en la historia del mismo con *Camila* (García Oliveri 188, King 23).

<sup>5</sup> En esta apreciación coincido de alguna manera con lo que señala Julie Christie en su testimonio sobre la directora: “She broke ground with each new film which is not to say that one film was necessarily better than another.” (King 51)

<sup>6</sup> Me refiero aquí al comentario de José Agustín Mahieu, citado por Catherine Grant en su artículo sobre las primeras películas de Bemberg, “Intimist Transformations.” (King 91)

<sup>7</sup> Aquí podemos pensar en el último film que no dirigió, troncado el proyecto por su muerte.

la infidelidad, el divorcio, la homosexualidad, entre otros temas, de los que no era posible hablar en tiempos de una dictadura militar que se empeñó en reafirmar los aspectos más hipócritas del patriarcado católico. De estas dos películas, como señala Jorge Ruffinelli, la primera no va más allá de un intento al tratar el tema del adulterio que, por el contrario, se resuelve muy poco transgresoramente con el regreso de la protagonista a los brazos de su marido, quien la recibe como si se tratara de una “hija pródiga” (Ruffinelli 20). En *Señora de Nadie*, en cambio, hay un paso más hacia el desafío del patriarcado a pesar de que, como en *Momentos*, las influencias feministas son tan obvias que no logran demostrar una postura radicalmente crítica como bien lo nota Jorge Goldenberg al dar un testimonio de sus primeras impresiones sobre la directora (King 41).

Esta película, que logró finalmente vencer la censura y ser filmada cuando la dictadura militar se hallaba con la guardia baja, por su decadencia y el planeamiento de la guerra de las Malvinas (King 21), parece ser muy autobiográfica, aunque Bemberg trata de descender (por decirlo así) a una representación de la clase media, a la que ella no pertenecía. Según Ruffinelli, la “no pertenencia” se percibe en ciertos aspectos poco creíbles de la película, como el abandono que la protagonista hace de sus hijos (Ruffinelli 20-21). Volveré a esto más adelante.

Tal vez *Señora de Nadie* es una película en que lo autobiográfico (el ser una mujer “separada” y de familia “pudiente”), le sirvió a Bemberg de pantalla protectora frente a la crítica masculina, conservadora y oficialista; puesto que de alguna manera ella ya era una “perdida” para este sector, entonces se disculpaba su “atrevimiento” con el hecho de que ella misma había elegido ser como su protagonista, Leonor, una “señora de nadie”.<sup>8</sup> O quizás fue la distracción de los grupos de poder ante la guerra de las Malvinas

---

<sup>8</sup> Esta es mi opinión basada en el detalle destacable de que la película, de trama explícitamente de ficción, se “leyó” o interpretó mayoritariamente por la crítica como autobiográfica. Es cierto que Bemberg se había

que, a pesar de su funesto desenlace, traería como positiva consecuencia el retorno a la democracia. De todas maneras, nadie negaría el coraje de tratar, desde la perspectiva de la mujer, temas que pedían a gritos ser “destapados”. De hecho, la ley de divorcio fue aprobada cuatro años después del advenimiento de la democracia, en 1987, después de arduas luchas de grupos mayoritariamente femeninos / feministas por su aceptación.<sup>9</sup>

Sin embargo, hay mucho más que decir sobre la mirada desde la experiencia propia, personal. Lo autobiográfico en Bemberg es la lente que principalmente en dos de sus siguientes filmes, *Miss Mary* y *Camila*, permite leer la historia Argentina desde diferentes ángulos, niveles y distancias según la crítica ha notado en la mayoría de los estudios de índole comparativa entre ambos filmes (Morris, Williams, Mennell, entre otros). De nuevo, sin embargo, la crítica recae – aunque no con profundidad – en el hecho que la directora se circunscribe a la clase privilegiada, omitiendo la perspectiva de las masas populares o de lo que sucedía en otros sectores de la sociedad. Sobre todo respecto a *Miss Mary* se observa el enfoque hacia un colonialismo interno y externo que sirve de una moderada autocrítica a la clase de pertenencia, la oligarquía porteña (Mennell, Carbonetti, Williams).<sup>10</sup>

En *Yo, la peor de todas* (1990), la cineasta sale un poco más de lo personal-autobiográfico sin dejar de ser ésta la expresión de una mirada y “cruzada” muy personal. Ya no tenemos aquí el encuadre en las relaciones de familia. Tampoco en la idiosincrasia

---

separado de su marido Carlos Miguens y después de una batalla legal (llevada a cabo incluso a pesar de que su ex marido la apoyaba), logró la restauración de su apellido de soltera.

<sup>9</sup> Esta aprobación de la ley de divorcio vincular (23.515 del Código Civil argentino) no se dio fácilmente a pesar de las cifras que demostraban la necesidad de la misma (hijos de matrimonios de hecho, hijos cuyos padres vivían separados, etc.). Agrupaciones como DIMA (Derechos iguales para la mujer argentina) y otras representativas de la perspectiva de la mujer, lucharon fuertemente para esta aprobación que aún hoy, a diecisiete años de estar en vigencia y con el número de divorcios claramente disminuyendo en el país, despierta polémicas ante los grupos católicos conservadores. Ver: <http://www.portaldeabogados.com.ar/codigos/23515.htm> y <http://forodelamujer.tripod.com/Opiniones/>

<sup>10</sup> Se podría notar aquí que, por el testimonio que da Jorge Goldenberg en *An Argentine Passion*, la intención crítica no partió de la directora sino de este guionista-colaborador (King 43).

del Río de la Plata. El tema del colonialismo y la cuestión de los derechos de expresión de la mujer, en cambio, son constantes que se mantienen al igual que una marcada crítica a la autoridad clerical, con su tradición andrógina y degradante de lo femenino, lo que ya se veía en *Camila*. La biografía de Sor Juana le permite a Bemberg observar aspectos de la libertad femenina-feminista según se manifiestan desde otro ángulo, en el que las relaciones de familia y la sexualidad de la mujer, como esposa y madre, están al margen de la representación.

Su último film, aunque pareciera ser el más cercano a la fantasía y distante de lo autobiográfico (al menos según el estudio de Wilson), es curiosamente el que la autora ha reconocido con más empatía hacia su protagonista. Bemberg ha dicho de *De eso no se habla* (1993), “yo soy Charlotte”, cuando entrevistada por Caleb Bach se le preguntó con cuál de sus personajes se identificaba más. De alguna manera, la directora en este trabajo parece finalmente, liberarse de compromisos auto-impuestos y de las ataduras de la realidad que la circunda como mujer feminista de clase alta, para revelarse aún mejor desde su mirada tras la cámara en la representación filmica del cuento de Julio Llinás, inédito al momento de producirse la película. Hay aquí una gran innovación en la mirada de Bemberg que reside en la oscilación de la cámara entre lo femenino (Charlotte y su madre, principalmente) y lo masculino (el personaje de don Ludovico, y la perspectiva del narrador, Mohamé). Lo femenino ya no necesita monopolizar la perspectiva para representarse y he aquí la liberación final de la directora.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Es interesante notar aquí que el proyecto que dejara inconcluso al morir, basado en “El impostor”, un cuento de Silvina Ocampo, tenía como protagonistas a dos figuras masculinas, donde el feminismo ya no se manifestaría desde lo explícito. Lamentablemente, la labor de Bemberg sólo se vio reducida a la adaptación y guión y tras su muerte, la película fue dirigida, a pedido de la cineasta, por Alejandro Maci. Respecto a esto, remito al libro de King, donde se le dedican varios segmentos al tema de la realización de “El impostor”.

De toda la obra, *Señora de Nadie*, *Miss Mary* y *De eso no se habla*, permiten observar aspectos recurrentes, por un lado, y por otro, el intento de encarar los mismos desde tres diferentes ángulos. Tales aspectos están dados, por ejemplo, en el enfoque desde la perspectiva de la mujer ante la estructura social patriarcal y de clase que la oprime o determina a actuar de manera marginal, siendo el escenario la región del Río de la Plata en el siglo XX, especialmente en la década del '30 (*Miss Mary* y *De eso no se habla*) y en los '70s-'80s (*Señora de nadie*). Los tres presentan familias que son a la vez tradicionales y disfuncionales, como los biógrafos han demostrado sobre la vida de la propia directora (King, Guerriero, entre otros). Finalmente y en conexión con esto último, los tres (y tal vez los restantes filmes también) representan distintos fragmentos de un relato autobiográfico.

Regresando a *Señora de nadie*, resulta interesante observar que siendo éste tan cercano a lo autobiográfico y a una estética de realismo, sin reconstrucción histórico-contextual mediante (que por un lado parecería innecesaria ya que se narra un momento contemporáneo y relativo a la esfera privada, pero por otro, se evita así toda mención de la situación de represión que se vivía durante el proceso aún en el seno de la familia), es también el que recae en escenas menos verosímiles o creíbles para el sector de la población que apunta a representar. El retrato de la protagonista, Leonor (Luisina Brando), se convierte en el de una mujer que, víctima de la infidelidad de su marido, decide abandonarlo a costa de convertirse en una “madre desalmada y egoísta” para el espectador promedio. Hay dos problemas que en el contexto de la trama son cruciales y sin embargo aparecen ausentes en el planteo de la película, en detrimento del realismo y la verosimilitud: uno es el de la marginalización y posterior desaparición de escena de los

hijos, que según mencionábamos ha sido bien notado por Rufinelli. El segundo es el tema de la seguridad económica que no aparece suficientemente problematizado.

Es en ambos puntos donde se delata la marca de clase de la directora/guionista. Estas ausencias serán explicadas a través de *Miss Mary*, y nuevamente desde lo autobiográfico, dado que en su clase de pertenencia, por un lado es común que la madre delegue responsabilidad en niñeras, institutrices y otros empleados, al cuidado de sus hijos y en cuanto a lo segundo, que la mujer tenga alguna posibilidad de mantener cierto status económico aún si su familia le da la espalda (contactos, amistades, venta de pertenencias, cierta formación aunque no académica: digamos que algo puede hacer una mujer de clase alta para subsistir).

Se podría decir que tal vez la intención de Bemberg no tenía que ver con la representación estrictamente verosímil de los conflictos que enfrenta la mujer “separada”,<sup>12</sup> de clase media, desde lo social y económico, como madre soltera que necesita insertarse en el mercado laboral para ganar el sustento, y a su vez mantener el rol de madre lo más intacto posible. Su representación apunta más bien a lo que pasa en cuanto a las emociones y a la psiquis femenina sin caer, a pesar de todo, en sentimentalismos convencionales. La representación sí permite ver la censura social, la soledad y marginación de la mujer tras la ruptura de su relación matrimonial en una sociedad fuertemente machista en la que el hombre puede hacer lo que quiere con total impunidad. Cabe agregar que *Señora de nadie* no fue una narrativa mediática aislada en el contexto argentino, puesto que en 1984 apareció como telenovela la obra de Marta Lynch, *La Señora Ordóñez* (1967), protagonizada en la pantalla también por Luisina Brando, que retrata y denuncia las ataduras del posesivo “de” en el matrimonio de corte

---

<sup>12</sup> Como dijimos no existía el divorcio vincular en esos años.

patriarcal, de la clase media acomodada en Argentina. Aunque el “de” no aparece en el título, queda claro para el lector / espectador su presencia, ya que “Ordóñez” es el nombre adquirido por la protagonista por medio del matrimonio con un renombrado doctor. Lynch, de la misma clase social y generación de Bemberg – y quien se suicidara en 1985, según cuentan, frente a un espejo, aterrada ante la idea de seguir envejeciendo – presenta en dicha novela a una mujer, Blanca, que primero cree beneficiarse con el cambio de status al ascender socialmente con la ostentación del apellido marital cuando se casa con un reconocido urólogo, para luego quedar encarcelada en su condición de esposa, dentro del dominio de la casa y la maternidad que no disfruta. Su única salida es la infidelidad y el culto a una belleza que se le escapa, dado que su único valor parece ser el de un objeto estético, decorativo, a los ojos de su marido. Tanto en esta narrativa como en la de Bemberg, se denota un feminismo muy *sui generis*, desde el sentimiento íntimo de sus creadoras donde las lecturas feministas han pasado por el filtro de una lente muy personal.

A través de estos relatos la mujer de clase media acomodada es representada como víctima de la institución del matrimonio, pero nunca como victimaria respecto a las mujeres que, por ejemplo, trabajan para ellas (y precisamente para que ellas no trabajen dentro de la casa). Es desde las escenas marginales, desde los bordes, desde lo que no es tan evidente al lector / espectador, que vemos cómo la mujer, por su posición de clase, es cómplice de un sistema que promueve la desigualdad. Entre otras cosas, *Señora de nadie* representa el trabajo de la mujer como un castigo más que como un derecho que conduce a la igualdad o a la libertad. Al respecto nota Jorge Goldenberg lo explícito del feminismo de clase alta que Bemberg profesara al momento de hacer esta película, en escenas como

el reproche de Leonor a la mucama: que no se queje porque a ella por lo menos le pagan (King 41 y 71, *Señora de nadie*).

Al retroceder en el tiempo en esta crónica personal de la mujer rioplatense que desde su obra presenta Bemberg, con *Miss Mary* podemos ver el porqué de algunos aspectos de lo representado en *Señora de nadie*: es como si Leonor, salvando las distancias temporales y de clase social, representada entre ambas películas, hubiera sido la Terry de *Miss Mary*.<sup>13</sup> Y es allí nuevamente donde aparece la conexión autobiográfica ya que si bien la crítica ha conectado a la directora con la representación de Carolina en *Miss Mary*, por su creatividad y su afán cuestionador del *status quo*, también se ha notado como clave el hecho que en la película, la fecha del casamiento de Terry prácticamente coincide con el de la directora (un día de diferencia que algunos críticos han obviado), además de marcar el fin de una era en Argentina: el 17 de octubre de 1945 (King 10), día en que comienza el primer auge peronista y marca el fin de la era del conservadurismo oligarca, que tanto favoreció a la familia de Bemberg.

Además, como lo ha señalado la crítica, la película ofrece una serie de escenas legitimadas como “verdaderas” por la directora-guionista (King 7). “Verdaderas”, por supuesto, para la clase de pertenencia de la directora ya que el film muestra poco y nada, fuera de este selecto círculo de una familia de clase alta, en uno de los períodos de mayor apogeo de la oligarquía porteña, de 1930 al ‘45. Sin embargo, para un neófito en las prácticas de dicha clase y época, las imágenes pueden ser percibidas tanto como didácticas (ya que permiten saber qué pasaba en otro espacio social) o bien como ficticias, a excepción de alguna otra toma, que sí expresa otra realidad quizás más cercana a la audiencia general (como la escena de la visita a los peones, la visión del portero o

---

<sup>13</sup> Me refiero a que una intenta representar la clase media (aunque no lo logre del todo bien) y la otra es claramente una exposición de la clase alta, del estrato más acomodado de la sociedad porteña.

encargado del inquilinato, donde Miss Mary pasa sus últimos días argentinos, o la iniciación de Johnny en el prostíbulo).<sup>14</sup> Curiosamente, a pesar de no haber sido la más taquillera, *Miss Mary* es la película que más atención de la crítica ha recibido, junto con *Camila* (que sí fue el mayor éxito de audiencia de la Bemberg), por el hecho de conectarse con lo autobiográfico por un lado, y por otro, con la historia y representación socio-cultural de una clase en Argentina. Como nota Bruce Williams, está presente aquí la “mirada turística” (185), no sólo de Miss Mary sino de estos sujetos de clase alta que ejercen el control económico y político del país, sin necesariamente comportarse como parte de él. Siendo que Williams trabaja con la versión completamente hablada en inglés de la película, esta característica se hace aún más notable en la artificialidad que el inglés produce, dado el fuerte acento de los actores, entre otras cosas.<sup>15</sup> Para un espectador argentino, dicha versión puede también ponerlo en la situación de turista, al no reconocerse en el espacio representado, pero más que nada, evidencia la fuerte dislocación que la clase alta, desde siempre, ha manifestado en su deseo de ser lo que no es ni puede ser.

En lo que respecta a la representación de la mujer como objeto estético, reprimida y sin ninguna fuerza política en el film, la crítica ha prácticamente agotado el tema del juicio al patriarcado al igual que la cuestión del colonialismo que el film presenta (Williams, Mennell, Carbonetti, Morris, King). Lo interesante en este punto es que la crítica extranjera (es decir, “no argentina”) sostiene que éste es un film que, como

---

<sup>14</sup> Aún la visión crítica que presenta desde la perspectiva de Miss Mary, podría no ser tal si se le concediera a la narrativa un afán representativo de la familia argentina, ya que la película muestra algo que sólo puede verse en una minoría muy selecta. De hecho, la estancia en donde se filmó *Miss Mary* es única en varios sentidos (estilo, diseño paisajístico y una de las únicas en Argentina con acceso mejorado, actualmente de asfalto).

<sup>15</sup> Se realizaron dos versiones de la película: una mayormente hablada en español con ciertas partes en inglés para la audiencia hispanohablante y otra casi completamente en inglés, pero sin doblar o subtítular para la audiencia extranjera. En esta última son las partes en español las que aparecen subtítuladas. Fue la versión en inglés la que tuvo más difusión.

*Camila*, representa una realidad política a nivel de la nación, mientras que críticos como Rufinelli, ven lo histórico-político como un marco que no tiene mayor significación en el contenido o mensaje a transmitir. Aunque coincido con Rufinelli, en la perspectiva que presenta a través de su brevísima lectura de *Miss Mary*, me parece que ese “marco” político que se le da a la narrativa, y la falta de tratamiento del mismo, más allá de los confines de la casa/estancia de los Martínez Bordagain, es muy significativo. La narrativa filmica dice explícitamente que el peronismo “cambiará la historia para siempre”, pero no hay un juicio o una mirada ya sea negativa o positiva hacia ese cambio, excepto por los comentarios del portero encargado de la pensión donde habita Miss Mary. Tales comentarios, además, pueden ser apreciados como “ilegítimos” por la audiencia, ya que provienen de un “extranjero” a juzgar por el acento del personaje, de alguien que, como la propia Miss Mary, no forma parte de la “nación”. Además, respecto al patriarcado y al colonialismo interno que representa a la familia como metáfora de la nación, se le suma el tema de la locura de Carolina y las disfuncionalidades de los Martínez Bordagain, lo que podría implicar una crítica tímida a la clase de pertenencia de la directora. Sí, como señala Rufinelli, el film parece ser una “mirada nostálgica” (33), pero también una denuncia, aunque tímida, a la política autoritaria y represiva de la oligarquía que, como en muchas etapas de la historia argentina del siglo XX, anularían o harían selectivo el derecho a voto instituido por la ley Saenz Peña de 1912.<sup>16</sup>

Llegando a *De eso no se habla*, señalé al comenzar que ésta era para mí la narrativa más feminista de Bemberg y la más “liberadora”. Además, como también se ha

---

<sup>16</sup> Debemos aclarar que esta ley que proclamaba como “universal” el derecho a voto también lo hacía selectivo ya que la “universalidad” estaba por supuesto limitada a la población masculina y no sería hasta la intervención o influencia de Evita Perón que esto cambiaría en 1949. Tal vez por esa simpatía que no se puede decir con la figura de Evita (una simpatía prohibida si se observa cómo se vio afectada la familia Bemberg por el peronismo), desde una lectura entre líneas, la película podría verse como una tibia defensa del peronismo, en mi opinión.

mencionado, es en apariencia el film menos autobiográfico pero el que, según la directora, mejor la representa. Luisina Brando interpreta en este film a otra Leonor, una que es viuda y madre, pero no una viuda que vive de la pensión del difunto (como la otra viuda representada, la viuda Schmidt) sino una mujer independiente que trabaja y acrecienta la fortuna o status familiar sin necesidad de una figura masculina. Para ello, por supuesto, debe asumir una actitud masculina-autoritaria sin mostrar ningún tipo de vulnerabilidad. Respecto a la maternidad, no sólo su viudez le da un tono atípico sino lo que es parte central de la trama: Carlota, además de ser víctima potencial de las malas miradas de una sociedad pueblerina por ser niña sin padre, es “diferente” al ser enana.

En este último punto, este film es el que con más claridad muestra la cuestión de la mujer como objeto de espectáculo,<sup>17</sup> estado que se duplica o refuerza y a la vez cuestiona, por la condición de enana de Carlota, y pone evidentemente al hombre en la posición de espectador/ voyeur (Ludovico y el espectador de la película), pero lo interesante es que más allá del empecinamiento de la madre de que su hija no sea eso (objeto de espectáculo), es dicha condición la que primero somete a Ludovico, lo esclaviza a mirarla y rendirle devoción y, finalmente libera a Carlota, la hace sujeto de su propia historia. Además, a diferencia de cómo se representaba este aspecto de la mujer-objeto estético en *Miss Mary* donde no existe la capacidad de mirar sino sólo de ser mirada, aquí Carlota se hace sujeto de su propia mirada frente al espejo y goza de dicha posibilidad de auto-reflexión.

---

<sup>17</sup> Sobre este tema remito al texto de Constance Penley. Por otra parte, cabe notar aquí que en el texto de King et al. el artículo de Elia Kantaris, “Re-Engendering History”, dedica buena parte a observar dicha cuestión de la mujer como objeto de espectáculo en *Miss Mary* (129-131). La diferencia notable entre *Miss Mary* y *De eso no se habla* es que en el primero tal condición sirve para “sujetar” o reprimir a la mujer mientras que en el segundo será lo que la libera.

Con ello, se puede concluir que María Luisa Bemberg es, sin duda, Carlota: una mujer que, tras ser objeto de deseos y miradas, tras cumplir con la voluntad masculina y las convenciones patriarcales gran parte de su vida, tras mirar, ajena, hacia ciertos aspectos idiosincrásicos de la sociedad argentina que no experimentó por su pertenencia de clase, logra expresar su visión de las cosas y su originalidad creativa, con una postura autocrítica que no es ya un mero gesto de “señora gorda”, feminista sólo a la hora del té, sino una postura seria y profundamente reflexiva sobre la mujer y su entorno socio-cultural.<sup>18</sup>

#### Referencias bibliográficas:

Bach, Caleb. “Bemberg sobre Bemberg” *Américas* (marzo-abril 1994): 27.

Bemberg, María Luisa (directora) *Señora de nadie*. Producida por Lita Stantic.

Protagonistas: Luisina Brando, Rodolfo Ranni, Julio Chávez. Guión de M.L.

Bemberg. Gea Cinematográfica, 1982.

\_\_\_\_\_ *Camila*. Producida por Lita Stantic. Protagonistas: Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio. Guión de M.L. Bemberg, Beda Docampo Feijoo y Juan Stagnaro. Gea Cinematográfica – Impala, 1984

\_\_\_\_\_ *Miss Mary*. Producida por Lita Stantic. Protagonistas: Julie Christie, Nacha Guevara, Donald McIntyre, Sofía Viruboff, Barbara Bunge. Guión de María Luisa Bemberg y Jorge Goldenberg. Gea Cinematográfica, 1986.

\_\_\_\_\_ *De eso no se habla*. Producida por Roberto Cicutto, Vincenzo de Leo, Oscar Kramer, Raul Outeda. Protagonistas: Marcelo Mastroianni, Luisina Brando, Alejandra Podestá. Guión de María Luisa Bemberg y Jorge Goldenberg,

<sup>18</sup> Me refiero aquí de nuevo al comentario de los críticos que menciona Catherine Grant en el texto de King (91) y también a una frase coloquial (“señora gorda”) que se usa para describir de manera peyorativa la actitud de la mujer de clase alta en Argentina.

- basado en el libro de Julio Llinás. Oscar Kramer S.A- Mojame S.A- Aura Films, 1993.
- Carbonetti, María. “Deseos argentinos: *Miss Mary*”, *Revista canadiense de estudios hispánicos* 27.1 (2002): 87-98
- Carroll, Lewis. *The Complete Works of Lewis Carroll*. New York: Random House, 1936.
- De Grandis, Rita. “Introducción: María Luisa Bemberg o las trampas de la clase”, *Revista canadiense de estudios hispánicos* 27.1 (2002): 3-14.
- Felitti, Karina. “El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década de los sesenta”, *Historia de las mujeres en Argentina. Siglo XX*. Dir. y ed. Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini. Madrid: Taurus, 2000. 155-71.
- Felman, Shoshana. *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1993.
- García Oliveri. *Cine Argentino. Crónica de 100 años*. Buenos Aires: Manrique Zago, 1997.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self Representation*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1994.
- Guerriero, Leila. “María Luisa Bemberg” *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Prólogo y edición María Esther de Miguel. Buenos Aires: Alfaguara, 1998. 159-89.
- King, John, Sheila Whitaker y Rosa Bosch (editores). *An Argentine Pasión. María Luisa Bemberg and her Films*. London-New York: Verso, 2000.
- Molloy, Sylvia. “La literatura autobiográfica argentina”. *Identidad Cultural de Iberoamérica en su literatura*. Coord. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra, 1986.

75-84.

Mennell, D. Jan. "Jane Eyre Goes to Argentina: Cultural Imperialism in María Luisa Bemberg's *Miss Mary*." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 27.1 (2002): 99-117.

Morris, Barbara. "La mujer vista por la mujer: el discurso filmico de María Luisa Bemberg" *Discurso Femenino Actual* Ed. Adelaida López de Martínez. San Juan, PR: Universidad de Puerto Rico, 1995. 253-67.

Penley, Constance, ed. *Feminism and Film Theory*. London-New York: Routledge-BFI Publishing, 1988.

Pick, Zuzana. "An Interview with María Luisa Bemberg" *Journal of Film and Video* 44. 3-4 (Fall-Winter 1992-93): 76-82.

Ruffinelli, Jorge. "María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión" *Revista canadiense de estudios hispánicos* 27.1 (2002): 15-44.

Williams, Bruce. "The Reflection of a Blinded Gaze: María Luisa Bemberg, Filmmaker", *A Woman's Gaze. Latin American Women Artists*. Ed. Marjorie Agosín. Fredonia, NY: White Pine Press, 1998.