

RESEÑA DE *EL ASOMBRO Y LA AUDACIA.* *EL CINE DE MARÍA LUISA BEMBERG* DE JULIA KRATJE Y MARCELA VISCONTI

AGOSTINA INVERNIZZI

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Feminismo y cine son los elementos de una alianza insoslayable a la hora de contemplar las trayectorias y la obra de María Luisa Bemberg, cuya vocación estuvo destinada desde sus comienzos en el medio cinematográfico a denunciar la subordinación histórica de las mujeres y a develar las opresiones y las ausencias naturalizadas por los discursos androcéntricos. En otras palabras, a “hacer visible lo invisible” –frase con la que la teórica Annette Kuhn sintetiza el proyecto político de la teoría fílmica feminista surgida en la década del setenta–.

Afortunadamente, su obra y su lugar en la industria han sido reconocidos en vida. Sin embargo el reconocimiento le valió probar desde sus comienzos en el medio cinematográfico la calidad artística de su trabajo y despegarse de los prejuicios sociales dada su condición de género y de clase. En el año 1981 la propia Bemberg es consciente, luego de dirigir *Momentos*, su primer largometraje, de soportar el peso de la misoginia, ya que, si sus películas no cumplían con los estándares (heterocispatriarcales) de la crítica, simplemente no dirían que la dirección era mala sino que *todas* las mujeres se verían perjudicadas. Su audacia se vio reflejada no sólo al ubicar a las mujeres como protagonistas de sus historias, sino también en sus elecciones políticas y feministas al crear redes de trabajo y de apoyo con otras mujeres e imaginar *otros mundos* para las generaciones futuras que se adentraran en el medio. Utilizando términos de Teresa de Lauretis (1993), la obra pionera de María Luisa Bemberg ha instaurado *otros marcos de referencia* para las medidas del deseo de las mujeres dentro y fuera de la pantalla.

Hoy por hoy, transitamos un presente feminista ávido de la recuperación de sus propias genealogías y de la reivindicación de figuras que han sido capaces de remover los cimientos patriarcales de otras épocas. El libro *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*, compilado por Julia Kratje y Marcela Visconti, se inscribe en esta dirección. No sólo rinde un afectuoso homenaje a la vida y a la obra de María Luisa Bemberg fundado en una investigación rigurosa, sino que además se afirma en lo plural y en lo colectivo al trazar una genealogía feminista dentro del cine argentino que vuelve tangible el círculo de *sostén* de la cineasta y

visibiliza los cuidados en sus redes de trabajo, de activismo y de amistad. La empresa de las compiladoras es aún mayor al amplificar su imagen como legado para las generaciones del presente y como proyección hacia el futuro.

El libro, en palabras de Kratje y Visconti, se entrelaza como una “trama” y una “urdimbre” –a la manera en la que la propia cineasta concebía el proceso creativo al momento de escribir guiones– que aproxima las voces, los testimonios, las latencias y los estudios sobre María Luisa Bemberg, promoviendo recorridos no lineales que invitan a entremezclarlos, desordenarlos e imaginar nuevas configuraciones, nuevos montajes. El volumen se articula en cuatro secciones escritas en diferentes registros: Enfoques; Encuentros; Espejos; y Entre generaciones.

La sección “Enfoques” gravita sobre la biografía y la obra de Bemberg y su compromiso con el feminismo, y reúne las voces de Leila Guerriero, Catalina Trebisacce, Ana Forcinito, María Laura Rosa y Julia Montesoro, cuyos textos han sido producidos en diferentes momentos históricos. El trabajo de Leila Guerriero, publicado en 1998, es decir, tres años después del fallecimiento de Bemberg, efectúa una emotiva crónica biográfica de la vida de la cineasta en la que describe la infancia encorsetada en el seno de una familia aristocrática, los lazos familiares, la educación en manos de institutrices, la vida de casada, el acercamiento al mundo del espectáculo, primero como productora teatral y posteriormente, a los 47 años, el gran salto al cine como guionista y como directora. Guerriero señala la confluencia de los primeros cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), con la militancia feminista y su participación como miembro fundadora de la UFA (Unión Feminista Argentina) en 1971. La autora enfatiza el modo en el que los vínculos de apoyo con compañeras como Gabriela Christeller y Leonor Calvera, y más específicamente el feminismo, le otorgan el impulso y la valentía necesaria para “atreverse” a filmar. La producción de los ochenta y el vínculo con Lita Stantic, su socia productora en GEA, son abordadas por Guerriero de manera minuciosa. Sobre el final del relato, su pluma se cuela en los recovecos de la casa de la cineasta narrando sus últimos días y un deseo póstumo: la realización de *El impostor*, proyecto que se materializa con la dirección de Alejandro Maci.

El artículo de Catalina Trebisacce indaga la obra de Bemberg desde una perspectiva historiográfica que abreva en aportes de la epistemología feminista. En una primera parte, la autora se centra en los análisis de los cortometrajes de los setenta –ligados al período de militancia feminista activa de la cineasta– desde la conceptualización del poder de Michel Foucault. Luego, analiza la producción posterior al declive de la dictadura militar en el país, momento en el cual Bemberg ya no milita en el feminismo organizado pero donde, según la autora, agudiza la perspectiva feminista desde su lente. En estas películas, Trebisacce encuentra estrategias narrativas coincidentes con las apuestas teóricas del feminismo: la decisión de hacerles jugar a las mujeres el rol protagónico de sus historias, la vehiculización del deseo, el reconocimiento y la visibilización del trabajo doméstico, los vínculos que exceden el contrato heterosexual, la ficcionalización de las genealogías feministas y de las herencias subversivas.

El trabajo de Ana Forcinito concibe a la obra de Bemberg como un hito para la posición de las mujeres en tanto sujetos de la mirada y de la voz audible en el cine nacional, hallando líneas de continuidad con las producciones de cineastas de las décadas posteriores. Este planteo

permite a la autora poner en cuestión la idea extendida desde la historiografía que posiciona al nuevo cine producido en los noventa como ruptura en relación con el anterior. La autora advierte en la obra de Bemberg la exploración de una “mirada-mujer”, de tono más esencialista al comienzo y luego más orientada hacia una indagación de la diferencia. Apoyada en las ideas de Laura Mulvey (1975) y de Kaja Silverman (1988), Forcinito examina la producción de la cineasta a partir de la película *Camila* (1984), en la que observa un viraje del tono intimista sobre la visión de las mujeres –propio de una etapa anterior–, hacia una intersección entre la opresión doméstica y los mecanismos de represión pública. La indagación de una mirada fragmentada que habita las tensiones y las diferencias en la visión es trabajada por la autora a partir de películas como *Yo la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1993), en las que la imagen cinematográfica se vuelve una herramienta feminista para la exploración de los privilegios.

El artículo de María Laura Rosa aborda las intersecciones entre cine y feminismo durante la primera etapa de la carrera de Bemberg como directora. La autora efectúa una lectura detallada de los primeros cortometrajes desde el prisma del feminismo de la segunda ola, con exponentes como: Simone De Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet, Shulamith Firestone, entre otras –de gran influencia para el feminismo local de la época–. Asimismo, Rosa recurre a las voces de las integrantes de la UFA y retoma algunas de las acciones realizadas por la organización a comienzos de los setenta que entran en concordancia con los trabajos iniciales de la cineasta. En ese vaivén donde la militancia feminista y la inserción en el medio cinematográfico se entrelazan, la mirada de Bemberg se multiplica junto con las de sus compañeras que la alientan a dirigir sus primeras películas. Según la autora, en esos cortometrajes de denuncia que tienen como objetivo la desnaturalización de los binomios masculino/femenino, público/privado, existe principalmente una “necesidad de filmar” sobre la cual Bemberg toma conciencia avanzada su carrera.

Para cerrar esta sección, Julia Montesoro remite a diferentes momentos en la vida de la cineasta y destaca lo novedoso y rupturista de su visión de género a comienzos de los ochenta. La autora describe el pasaje de una etapa primera, más ligada al intimismo, hacia una universalización de los conflictos con el filme *Camila* (1984) y remite a las lecturas que habilita la película en la coyuntura política de la democracia apenas recuperada. El texto concluye con una potente reflexión de Bemberg sobre el cine que deja entrever sus formas de pensar *el común* y su apuesta a lo colectivo:

Crecí en una familia donde el poder era muy importante –expresa en una oportunidad–. Pero a mí jamás me interesó; detesto manipular a la gente. Por cierto, ser directora de cine exige autoridad y un manejo muy equilibrado del poder. Es la obra la que manda, no el director. Siempre busqué el respeto de quienes me rodean, nunca la sumisión (105).

El pasaje hacia la siguiente sección cabalga a través de diferentes materiales de archivo. Entre ellos, algunas imágenes de ruta con Lita Stantic y Graciela Dufau avocinan el pulso del

próximo conjunto.

La sección “Encuentros” organiza las tramas afectivas, las alianzas y complicidades entre María Luisa Bemberg y sus compañeras del mundo del cine. La misma cuenta con entrevistas a Lita Stantic, Graciela Borges, Susú Pecoraro, Luisina Brando y Graciela Dufau, y en ella escriben: Lucrecia Martel, Luis María Serra, Verónica Llinás, Graciela Galán y Alejandro Maci. La primera de las voces en pronunciarse es la de Lita Stantic. Tal como recuerda la productora y cineasta, una frase en boca de María Luisa Bemberg al momento de conocerse inaugura el vínculo fructífero que crece en el tiempo y que adquiere forma de diferentes proyectos: «Esto solo lo puedo hacer con vos» (115). Existe en esa declaración una toma de conciencia por parte de ambas, y un reconocimiento en el saberse “excepcionales” en el medio cinematográfico de la década del ochenta, donde Stantic también era una de las pocas mujeres productoras.

Si hay algo que acentúan la mayoría de los testimonios que componen esta sección es el acto de valentía por parte de María Luisa Bemberg a la hora de emprender cada una de sus películas y el desafío moral e ideológico a la sociedad a la que pertenecía. El texto de Lucrecia Martel rememora sus primeros años como estudiante de cine y trae al presente algunos instantes que marcan su carrera como cineasta: la asociación de *Camila* a una sensación de felicidad por el regreso de la democracia, y a partir de esta, la idea de que “el cine era algo de mujeres”. Justamente, Martel alude a esa condición de posibilidad y de apertura de caminos para toda una generación de realizadoras a la que ella pertenece en la que Bemberg se erige como referencia primera. El testimonio de Susú Pecoraro se sitúa en una dirección afín al evocar una anécdota de la proyección de *Camila* en el Festival Internacional de Cine de La Habana donde, para sorpresa de Fidel Castro, la película contaba con una vasta presencia de mujeres dentro y fuera de la pantalla.

Justamente, “Encuentros” se afirma en una poética de lo colectivo que dispone los hilos de una red sorora entrelazada en confabulaciones, en complicidades y risas, en correspondencias con respuestas inesperadas, en viajes en busca de personajes soñados, en los entretelones de un casting, a la salida de un escenario. Esa sororidad, que enuncia los principios éticos y políticos de equivalencia y relación paritaria entre mujeres, se trama en un círculo alrededor de la cineasta que la *sostiene* en diferentes momentos de su vida. Cabe a las compiladoras la acuidad de volver audibles los discursos de esas mujeres que formaron parte de la vida de Bemberg dejando huellas imborrables para la vida de ambas.

Al igual que la sección anterior, el enlace hacia una nueva serie discurre entre algunos archivos de las producciones de la cineasta y dos imágenes adelantan las modulaciones de “Espejos”: una perteneciente al Tercer Festival La Mujer y el Cine (Buenos Aires, 1990), y otra, en la que se observa a Annamaria Muchnik, Marta Bianchi y María Luisa Bemberg en el Festival de Cortos de Latinoamérica y el Caribe (Mar del Plata, 1994), preparación para la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer (Beijing, 1995). En esta sección escriben militantes feministas, críticas, básicamente, compañeras de batallas: Moira Soto, Ana Amado, Mónica Tarducci, Marta Bianchi, Annamaria Muchnik, Graciela Maglie y Dora Barrancos.

El texto de Moira Soto corresponde a una entrevista realizada a María Luisa Bemberg

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

publicada en *La Opinión*, en la sección «La opinión de la mujer» (marzo de 1978), en la que la cineasta acaba de regresar de una gira por algunos países de Europa y Estados Unidos luego de presentar sus cortometrajes. En ese diálogo temprano, emergen algunas cuestiones fundamentales a la hora de reflexionar sobre su obra de manera posteriori: una política de la posición por parte de Bemberg al concebir sus películas desde los problemas de las mujeres argentinas –la crítica de clase y la diferenciación en el interior de las mujeres aparecerá en sus últimos trabajos–; la focalización en la ausencia de referentes mujeres en la industria cinematográfica; y una reflexión final –o anhelo futuro– en la que expresa que sus películas están destinadas “a todas las mujeres que necesiten un estímulo para alcanzar su autonomía” (154).

El texto de Ana Amado pertenece a una entrada en *Manifiestos estéticos argentinos, 1955-1983. Antología*, coordinado por María Iribarren, en la que recupera la experiencia de los feminismos de los setenta y los vínculos entre María Luisa Bemberg, Gabriela Christeller y Leonor Calvera. El texto está antecedido, además, por un apartado de las editoras en el que remiten a las experiencias del colectivo “Lugar de Mujer”, del cual formó parte Amado, quien en la década de los ochenta, apenas regresada al país desde el exilio, realizó un taller dedicado a “La imagen de la mujer en el cine” e introdujo el feminismo de manera pionera en el campo de los estudios de cine en Argentina.

Las voces de Mónica Tarducci y Dora Barrancos se encuentran atravesadas por sus memorias en la militancia feminista a la par que “la Bemberg” –como la llamaban dentro del movimiento– y reflejan el asombro, el reconocimiento y la admiración por “una feminista que hacía cine”. Por último, las reflexiones de Marta Bianchi, Annamaria Muchnik, y Graciela Maglie se organizan alrededor de las experiencias de la Asociación Cultural La Mujer y el Cine, que desde 1988 organiza el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres con el objetivo de promover su presencia en la industria cinematográfica, apoyar y difundir la obra de realizadoras de distintas latitudes.

Las resonancias de María Luisa Bemberg se propagan hasta el presente en “Entre generaciones”, la última sección de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*, en la que escriben: Celina Murga, Clarisa Navas, Franca G. González, Julia Solomonoff, María Victoria Menis, Natalia Smirnoff, Paula Hernández y Vanessa Ragone.

A modo de *boomerang*, Celina Murga vuelve sobre aquel pensamiento lúcido de Bemberg, reflejado tras el estreno de su primer largometraje –señalado al comienzo de esta reseña– que, a su criterio, sigue interpelando al presente, “cuando cada película dirigida por una mujer sigue pareciendo una excepción y no un derecho” (177). En una dirección similar, Natalia Smirnoff reconoce la necesidad de entender la diferencia de un “cine hecho por mujeres”. En este conjunto, donde Kratje y Visconti traman un encuentro inter/intrageracional de mujeres cineastas donde la figura de María Luisa Bemberg se derrama y pulsa con la fuerza de un campo magnético, se producen, además, reflexiones que engarzan con problemáticas actuales para las trabajadoras del cine y el audiovisual donde una mirada de largo plazo resulta crucial para comprender el presente.

El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg ofrece una mirada feminista renovada que traza mapas y produce reconfiguraciones en el campo estético, político y afectivo del cine argentino. Se trata, sin lugar a dudas, de un libro que, a tono con el presente, infunde nuevos bríos y habilita la posibilidad de imaginar una historia feminista del cine argentino.

Bio:

Agostina Invernizzi es licenciada en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y magíster en Estudios de las Mujeres y de Género por la Università di Bologna y la Universidad de Granada. Es doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral de CONICET. Es coeditora del libro *Bisexualidades Feministas. Contra-relatos desde una disidencia situada* (2019).

EN LA Agostina Invernizzi (UBA-CONICET).
OTRA ISLA agostina.invernizzi@gmail.com

NÚMERO
4

MAYO DE
2021