

# La passionaria

María Luisa Bemberg

A cura di:

Raffaella Bassetti

Ferdi Malacrida

Gisèle Nodiroli

Alice Snozzi

Maria Luisa Snozzi



primavera 2004

*“La mia opinione è che il talento non ha sesso e che se una donna sceglie il silenzio e la solitudine per creare, ella ha il diritto di farlo”.*

María Luisa Bemberg

<b>Sommario</b>	<b>Pag.</b>
1. Presentazione	7
2. Biografia	9-12
3. Testimonianza di Sheila Whitaker	13
4. Discorso M.L. Bemberg al simposio di Leeds nel 1989	15-17
5. Il cinema della Bemberg (Intervista di Antonella Marra)	18-19
6. Desobediencias y rebeldías en el cine de M.L. Bemberg (Gabriela Weller)	20-32
7. María Luisa Bemberg tells the untold (Bach, Caleb.)	33-39
8. Schede degli 11 film in rassegna:	40-58
1. <b>Crónica de una Señora</b>	
2. <b>El Mundo de la mujer</b>	
3. <b>Triángulo de Cuatro</b>	
4. <b>Juguetes</b>	
5. <b>Momentos</b>	
6. <b>Señora de Nadie</b>	
7. <b>Camila</b>	
8. <b>Miss Mary</b>	
9. <b>Yo, la peor de todas</b>	
10. <b>De eso no se habla</b>	
11. <b>El impostor</b>	
9. Filmografia	59
10. Bibliografia	61

# 1

## Presentazione

Quest'anno, l'Associazione "L'occhio delle donne" presenta, in collaborazione con i Cineclub ticinesi, la rassegna dedicata alla filmografia della regista argentina María Luisa Bemberg.

Il desiderio di far conoscere al pubblico ticinese, e non solo, il lavoro completo di María Luisa Bemberg era in progetto già da parecchio tempo. Grazie alla collaborazione di amici argentini in Ticino e in Argentina abbiamo potuto realizzarlo. Siamo inoltre grate alla famiglia Bemberg per la sua disponibilità a fornirci tutti i film, a Cinélibre per il suo prezioso contributo e all'Ambasciata d'Argentina a Berna per la sua collaborazione. Abbiamo scelto di proporre questa regista innanzitutto perché è stata una delle pioniere del cinema in America Latina. Prima dei suoi lavori pochi erano i film diretti da donne e c'era una ridotta tradizione di registe. Bemberg gioca quindi un ruolo rilevante nell'apertura delle porte alle realizzatrici dell'America Latina. Un altro motivo della nostra scelta è che la Bemberg focalizza le donne come soggetti del suo cinema e mostra un chiaro interesse per figure femminili che, in un modo o nell'altro, sfidano e non si piegano allo status quo. Inoltre l'estetica dei suoi film può essere vista, in chiave femminista, nell'importanza che la Bemberg assegna allo sguardo femminile rispetto a quello maschile.



## Un saluto dall'Argentina

Coordinar una muestra de este tipo, involucra muchas voluntades y mucho amor por el arte. Cada una de las personas e instituciones que voy a nombrar han

Patricia Maldonado

Los hijos de María Luisa Bemberg

INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Cancilleria Argentina

Victor Basuk

Daniel Oliveira

María Celeri

Raul de la Torre

Aries Cinematográfica

Oscar Kramer

Lita Stantic

Disfruten a esta excelente directora.

**Fabián Gil Navarro**



Maria Luísa Bemberg nacque il 14 aprile 1922 in una facoltosa e potente famiglia argentina, che faceva parte della quarta generazione del patriarca Otto Pedro , giunto a Buenos Aires nel 1850, durante gli ultimi anni della sanguinaria dittatura di Rosas. Egli aveva sviluppato un commercio che gli aveva permesso, grazie anche ai legami matrimoniali con le famiglie aristocratiche locali, una rapida integrazione nell'élite argentina. In seguito l'azienda familiare si era allargata fino ad includere la produzione di tè, di latte e di birra, l'acquisizione di terreni ed investimenti in altre società.

In questo contesto l'educazione dei figli era molto rigida, il rapporto con i genitori era freddo e fugace. L'infanzia della Bemberg è spesso descritta nei suoi film e nelle sue interviste. L'istruzione delle bambine non contemplava un inserimento attivo nella società, né il conseguimento di un diploma, ma si limitava all'apprendimento delle lingue, della recitazione, del ballo e della musica tramite lezioni impartite da una serie di istruttori e di governanti. Nel corso della sua infanzia e della sua adolescenza, María Luisa venne seguita da ben 23 governanti. Erano donne straniere e sole, che verranno poi descritte dalla Bemberg nel film *Miss Mary*, che è considerato un film autobiografico, in quanto analisi di una famiglia aristocratica argentina e della sua governante. A questo proposito citiamo una dichiarazione della Bemberg fatta a Sheila Whitaker:

*Un tributo a quelle care vecchie signore con le quali avevo un rapporto di amore-odio. Anche quando avevo 11 o 12 anni mi rendevo conto della pazzia della vita di queste donne, vite tristi e sprecate ad accudire le bambine e i bambini degli altri, in case altrui, lontane dal loro paese, come se fossero molto ricche, ma in realtà senza un soldo. Impazzivano per le loro piccole principesse. Erano molto conservatrici, vittoriane, represses sessualmente, ma solitamente con un senso dell'umorismo e della tenerezza. Ero cresciuta da queste inglesi, o piuttosto irlandesi. Mia*

madre le preferiva irlandesi perché voleva assicurarsi che fossero cattoliche ... Volevo mostrare attraverso questa governante inglese l'influenza inglese a livello commerciale e culturale sulle classi elevate argentine.

Oltre all'educazione casalinga le figlie Bemberg seguirono i genitori nei loro viaggi in Europa, dove ebbero modo di visitare i musei più prestigiosi. Contrariamente alle sorelle, i fratelli ricevettero una formazione accademica, studiando dapprima in Svizzera e in seguito negli Stati Uniti, per poi ottenere il dottorato ad Harvard. María Luisa ebbe però un suo punto di riferimento: infatti la famiglia aveva delle personalità culturali femminili di spicco come Victoria e Silvina Ocampo, delle quali era affascinata.

Il 17 ottobre 1945 sposò Carlos Miguens, uno studente di architettura. Era il giorno delle dimostrazioni di massa a sostegno di Juan Perón, che divenne presidente nel 1946.

(E' sintomatico come la regista faccia riferimento a questa data simbolica in *Miss Mary*, in quanto il 16 ottobre, vigilia della manifestazione, fa sposare la figlia e il 17 ottobre *Miss Mary* ritorna in patria, il che rappresenta il tramonto dell'era aristocratica.)

Dagli anni '30 fino al 1946 l'Argentina fu governata da un gruppo di conservatori, che restò al potere grazie a dei brogli elettorali e negando l'esistenza dei partiti politici, ma che condusse una politica economica che permise al paese di superare la grande crisi. Il regime militare si indebolì e a ciò fece seguito l'avvento di Perón, che era contrario ai valori aristocratici, liberali ed europei, e che riteneva di sostenere una nuova forma di democrazia: il nazionalismo, contrario all'imperialismo e all'oligarchia. A causa di questa situazione politica la giovane famiglia Miguens-Bemberg trascorse molti anni in Francia e Spagna.

Una decina di anni dopo, la famiglia ritornò in patria, ma il matrimonio era in crisi. La Bemberg divorziò passando da Señora Miguens a Señora de Nadie.

Con la fine del peronismo, caratterizzato da una chiusura verso gli sviluppi scientifici e culturali esteri, negli anni '60 in Argentina soffiò aria nuova: vi fu un boom economico e un enorme fermento intellettuale. Tra la classe media si diffuse la psicanalisi, i film di Ingmar Bergman, della nouvelle vague francese e italiana erano molto amati, il romanzo *Rayuela* di Cortázar ebbe un successo strepitoso.

In questo ambiente María Luisa si avvicinò al mondo del teatro e iniziò a disegnare costumi. In seguito partecipò ad un concorso organizzato da La Nación e realizzò una sceneggiatura, che pose le basi di *Crónica de una señora*.

Il suo inserimento nel mondo del cinema fu del tutto casuale, conobbe il regista Raul de la Torre che le chiese una sceneggiatura. Il mondo del cinema argentino di allora era di predominio maschile, c'erano pochissime donne a livello di regia o di sceneggiatura. Esistevano tre generi di film: quello commerciale, quello dei direttori indipendenti che seguivano la nouvelle vague influenzati dai registi italiani e francesi e quello politico di Fernando Birri e di Fernando Solanas.

In questo contesto, la storia di una donna sposata con un uomo indifferente che entra in crisi in seguito al suicidio di una sua amica, fu giudicata negativamente in rapporto ai valori della famiglia. La Bemberg rimase insoddisfatta della collaborazione con de la Torre che non capì le frustrazioni della protagonista.

María Luisa Bemberg si era definita femminista in un ambiente in cui, in Argentina negli anni 60-70, il movimento femminista non aveva seguito. In generale in quel momento storico la maggior parte degli intellettuali e dei giovani era attratta dalla rivoluzione sociale piuttosto che sessuale. Negli anni '70 la compo-

nente machista era molto forte, caratterizzata da un mondo maschile militarizzato, in cui le discussioni erano prettamente politiche. Non ebbe dunque molto seguito l'organizzazione creata dalla Bemberg insieme ad altre donne: Unión Feministas Argentinas, il cui acronimo UFA è significativo.

Nel 1973 tornò al potere Perón che morì subito dopo lasciando la presidenza a sua moglie Isabelita e il paese nel caos. Dal 1974 fino al colpo di stato ci fu molta attività di guerriglia con gli squadroni della morte che lottavano per il potere.

Nel 1976 i militari assunsero il potere in Argentina.

Già prima del 24 marzo, giorno della presa del potere, era stato preannunciato che la presidentessa Isabelita Perón sarebbe stata destituita. E così avvenne: con un golpe cruento, attuato secondo un programma preparato nei minimi particolari. Alle tre del mattino, le truppe corazzate fecero la loro apparizione nelle vie di Buenos Aires. Il regime peronista si arrese senza che venisse sparato un solo colpo.

Finivano così 34 mesi di governo peronista, che avevano ridotto il Paese sull'orlo del caos economico, sociale e politico, in un clima di guerriglia urbana, con vittime rapite e assassinate. Il generale Jorge Videla, capo di Stato aveva sollecitato energiche riforme, minacciando un governo militare. La Giunta si era trovata a superare una gravissima crisi (nell'arco di un anno la produzione era calata del 3% e l'inflazione aveva raggiunto indici del 500%). Inoltre verso la giunta, pur all'inizio in apparenza liberale, si erano sollevate ben presto violente critiche per le massicce repressioni operate.

Nel 1972 la Bemberg realizzò il documentario *El mundo de la mujer* e preparò la sceneggiatura di *Triángulo de Cuatro*, film che racconta gli intrighi amorosi di coppie benestanti. Nonostante il suo successo, la Bemberg non fu soddisfatta della regia, il che la convinse a dirigere personalmente.

Per l'Argentina erano anni bui.

Il 1975 fu un periodo tragico, caratterizzato dalla crisi economica, da scioperi, da guerriglia, da atti di terrorismo e di lotta tra i movimenti di destra e sinistra. Molti registi cinematografici dovettero fuggire dopo aver ricevuto minacce da parte degli squadroni della morte (il movimento di estrema destra collegato alla polizia federale). Nel clima di terrore la censura si trasformò addirittura in autocensura e i generi predominanti furono le innocue commedie e i musical. Infatti la sceneggiatura di María Luisa, *Señora de Nadie*, non superò la censura per il suo messaggio destabilizzante per le famiglie.

Nel 1978 realizzò un altro documentario *Juguetes*, e nel 1980 lavorò alla sceneggiatura di *Momentos*, il primo lungometraggio di cui assunse la regia. Per superare la sua ansia e prepararsi al suo nuovo compito, iniziò una psicoterapia Gestalt con il terapeuta Miguel Bayo, e andò a New York a seguire un corso di recitazione. Per evitare la censura di *Momentos* fece una blanda analisi del matrimonio e dell'adulterio. Il film ebbe un successo di pubblico e vinse il premio al Festival di Cartagena in Colombia, sicché la carriera della regista fu bene avviata. Con l'indebolimento del regime militare poté realizzare *Señora de Nadie*, che ironicamente uscì il giorno dell'invasione delle Falklands/Malvinas. Mentre i giovani venivano mandati in guerra, la Bemberg proponeva una visione di onestà e apertura del matrimonio. Il film provocò vivaci discussioni sulla stampa e fu un successo.

In un successivo periodo di liberalizzazione, che portò all'elezione di Raúl Alfonsín nel 1983, la Bemberg preparò il suo film *Camila*.

Il 30 ottobre 1983 Raul Alfonsin aveva vinto le elezioni presidenziali in

Argentina. L'Unione civica radicale (UDC) si riconosceva come democrazia pluralistica e per principio antitotalitaria. Ideologicamente avrebbe potuto essere classificata come borghese di sinistra, e in riferimento ai diritti civili si schierava nettamente in favore dei principi di libertà. Nel momento delle elezioni presidenziali, l'Argentina si trovava in una grave situazione economica. Durante i sette anni e mezzo di potere dei militari, la produzione industriale era scesa attorno al 23% pro-capite. Quasi il 20% dei potenziali lavoratori, cioè 1,8 milioni erano disoccupati. I salari avevano perduto in 7 anni e mezzo quasi la metà della loro potere d'acquisto; l'inflazione era stata calcolata a fine ottobre nell'incredibile percentuale del 351% e l'indebitamento estero dell'Argentina superava i 40 miliardi di dollari. Le tensioni interne si erano acuite a causa del conflitto delle Falkland con i suoi circa 1000 morti oltre al dramma dei "Desaparecidos", circa 6000.

*Camila* ebbe un successo di pubblico incredibile. Le ragioni di tale consenso stavano nell'interpretazione in chiave allegorica del film come una rappresentazione della recente politica del terrore e il conseguente effetto catartico a livello individuale e collettivo di un tale messaggio. La scena dell'esecuzione della condanna a morte dei giovani amanti con la scritta "nunca mas" diventò il manifesto della Commissione della verità istituita per investigare sui casi di reato contro i diritti umani. Il film fu distribuito in 30 paesi e il suo successo permise alla Bemberg l'accesso ai finanziamenti di coproduzioni estere.

La scelta di fare un film su una celebre e importante poetessa del 17° secolo, Suor Juana Inés de la Cruz, presentò nuovi problemi. Suor Juana era una donna che alcuni secoli prima di Virginia Wolf aveva sentito il bisogno di "una stanza tutta per sé" ed era entrata in convento per sfuggire al matrimonio e alla corte, e per potersi dedicare alle scienze, alla filosofia e alla poesia. Il suo spazio era però limitato dal confessionale e dai sermoni, bastioni dell'autorità maschile. Filmare la vita di Suor Juana, basata sulla biografia di Octavio Paz, poneva due problemi: innanzitutto l'interesse di Hollywood che voleva imporre il suo taglio, negoziazione che fallì per l'insistenza della Bemberg a non voler cedere sul finale; il secondo problema fu l'interesse del Messico che voleva valorizzare Suor Juana come una figura nazionale, il che significava effettuare le riprese in questo paese con le ricostruzioni necessarie. La soluzione fu di ricostruire il convento all'interno di uno studio cinematografico argentino.

Il film *De eso no se habla* (1993) venne tratto dalla storia breve dello scrittore surrealista argentino Julio Llinás. Il tema proposto era molto pericoloso per i parallelismi con Buñuel o Fellini, e inoltre occorreva sfuggire alle tentazioni del grottesco e della farsa facenti parte della tradizione del teatro argentino. Grazie all'interpretazione dei tre attori (tra i quali Luisina Brando era la sua preferita), arrivò ad una trasparente semplicità del racconto e contemporaneamente offrì un'interpretazione politica in cui *De eso no se habla* diventa la negazione delle differenze, ossia la tragica caratteristica della storia recente.

Nel 1994, mentre María Luisa Bemberg stava lavorando alla realizzazione di un altro film, *El impostor*, tratto da un racconto breve di Silvina Ocampo, le fu diagnosticata una grave malattia. María Luisa lavorò alacremente al film. Dopo la sua morte, la regia fu affidata a Alejandro Maci, suo erede artistico.

Tratto da:

John King, "María Luisa Bemberg and Argentine culture", in: John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, María Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000, pp. 1-32.

### Testimonianza di Sheila Whitaker

Nel 1982 ero Direttrice della *Tyneside Cinema* dove mi occupavo della Tyneside Film Festival. Questo evento era interamente dedicato al cinema indipendente e finalizzato alla promozione delle realizzazioni che rompono i confini riguardo ai temi, forme e finanziamento. Questo era in un periodo in cui le Isole Falklands/Malvinas erano strumentalizzate sia dal governo argentino che da quello britannico e la Gran Bretagna era divisa tra i nazionalisti e gli oppositori al sciovinismo e al razzismo che sosteneva l'intervento militare nelle isole.

Durante la preparazione nel primo periodo del cinema indipendente, perlustrando nel mondo alla ricerca delle chicche che speravamo potessero rompere l'egemonia degli studio, sono inciampata in uno straordinario film argentino. Era *Señora de nadie*, diretto da María Luisa Bemberg, che ho immediatamente proposto a Newcastle nonostante e forse a causa del conflitto. Abbiamo chiuso il nostro festival con il pienone e un pubblico entusiasta della scelta.

Sconosciuta fuori dall'Argentina e con all'attivo soltanto due film Bemberg sarebbe diventata non solo una delle più grandi registe dell'America Latina, ma avrebbe potuto vantarsi di essere tra le più realizzate, complesse e avventurose nel mondo del cinema contemporaneo. Ha avuto il successo commerciale internazionale più importante quale realizzatrice sudamericana, in particolare negli Stati Uniti dove la Sony Classics, ha fatto sì che tutti i suoi film fossero proiettati. Inevitabilmente però i suoi film sono stati proposti nel circuito cosiddetto "arthouse" scoraggiando un certo pubblico. Perché non è stata conosciuta meglio, perché i suoi film non sono stati proiettati nelle multisale? Perché il suo successo con il film *Camila*, nominato all'Oscar come miglior film straniero, non ha ampliato il pubblico? Semplicemente perché la Bemberg, come altri ottimi cineasti, era al di fuori del sistema, faceva film non in lingua inglese e trasformava temi profondi in narrativa di intrattenimento. Questi film erano sempre più respinti dall'industria cinematografica americana. Combinando il personale e il politico ha aderito ad una linea indipendente ma pericolosa.

Quando Rosa Bosch, John King e io abbiamo discusso la possibilità di scrivere un libro sui suoi film, era con i seguenti due propositi. Rendere omaggio ad una realizzatrice e a una donna straordinaria che è diventata un'amica di valore e fornire un'analisi approfondita del suo lavoro che permettesse riconoscimento e comprensione del lavoro ed assicurare un sostegno. Molto del materiale è fornito dalla National Film Theatre tramite la home page dell'ottobre 1996 della Warwick University. Se riusciamo a portare il suo lavoro ad un pubblico più grande avremo raggiunto il nostro obiettivo.

Testimonianza di:

Sheila Whitaker, "Preface", in: John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, María Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000, pp. XI-XIII.



## 4

### Riassunto dell'intervento di Maria Luisa Bemberg al Simposio di Leeds del maggio 1989

Essere Sudamericana significa convivere con un insieme di fattori di un'eredità culturale che non è la propria. E' difficile capire chi siamo con le varie reti di incroci di regimi politici, le usanze e le istituzioni; occorre accettarli come elementi dell'essere Latino Americani.

Rispetto ad altri paesi del Sud America l'Argentina ha lo svantaggio di non poter fare affidamento su una civilizzazione indigena ricca che ha costruito monumenti come il Machu Pichu o Teotihuacan, o che ha conosciuto le orbite dei pianeti nel cielo, o sviluppato un impero socialista come gli Inca con il loro ayllu. Gli argentini sono un popolo di immigranti in un paese rimasto senza alcuna traccia degli abitanti autoctoni.

L'insieme dei popoli ci ha arricchito con elementi culturali provenienti da tutto il mondo. Ciò nonostante, dalla conquista in poi, quelli che arrivarono portarono con loro il problema dell'abisso tra l'immaginazione e la realtà, tra le aspettative e quello che trovarono, tra i sogni di ricchezza e il duro lavoro che li aspettava.

Il primo effetto negativo si ebbe nel 1890 con la crisi economica, la prima delle tante che periodicamente scosse il paese, inclusa l'ultima da cui non ci siamo ancora ripresi. Se le cause delle crisi sono cambiate, allora il punto centrale stava nella dualità degli immigranti. Arrivarono a destinazione pieni di nostalgia che si portavano dentro dal momento che lasciavano casa, era come se mantenessero il legame con il posto che sono stati costretti a lasciare. Essi volevano restare fedeli ai loro ricordi piuttosto che ambientarsi nel nuovo paese, anzi molti desideravano tornare. Il loro moto non era di "fare l'America" ma di "farcela in America". Alcuni tornarono e quelli che restarono vissero nella città portuale dove erano arrivati voltando le spalle all'interno. Costruita su un modello importato la nazione si è divisa, tra la parte "civilizzata" e quella interna condannata, secondo Sarmento, al barbarismo.

Buenos Aires, la testa di Golia, si sviluppò così velocemente, che nel 1920 era la quinta potenza commerciale del mondo, ma crebbe a scapito delle province. Si creò la stessa situazione di egemonia di Buenos Aires sulle province che l'Europa su Buenos Aires, questo perché la città guardava costantemente verso l'Europa.

Sono nata in una famiglia tradizionale nella città capitale definita "la figlia legittima di Madrid" una città decapitata dal corpo della repubblica. La capitale federale trasformò i suoi abitanti in eterni esiliati, erano *porteños* (cittadini di Buenos Aires) in Argentina, europei in America Latina e sud americani in Europa. In questo contesto la possibilità di trovare la nostra identità è dura ma l'ambivalenza nutre la gente creativa.

Il mio lavoro creativo esce da questa origine ibrida. Il mio intento di capire la mia identità è riflessa nei miei film. Piuttosto che lamentarmi o resistere a queste circostanze ho deciso di assumerle e di universalizzarle. La mia prospettiva era particolare essendo donna.

Essere donna in una società patriarcale significa essere considerate inferiori. In Europa è difficile rendersi conto quanto siano estremi i condizionamenti in un paese di *gauchos* e *compadritos* senza paure dove è incoraggiata la forza bruta. Queste terre creano un tipo di uomo particolare, un triste archetipo chiamato "machismo", un atteggiamento che valorizza il vanto, l'indifferenza, la misoginia, e la stupidità. E' vero che lo specchio di oppressione in cui ci siamo riflessi per un



secolo ora è rotto, ma non è ancora stata ricostruita l'immagine di libertà che andrebbe bene a tutti.

Per le donne della mia generazione tentare di fare arte è arduo. Ci mancano gli stimoli e l'istruzione su cui fare affidamento, poiché nella migliore delle ipotesi, riceviamo un'istruzione sommaria. Siamo limitate da un condizionamento psicologico che cospira contro le donne: la mancanza di fiducia e l'autorità di limitare modelli culturali di sesso; la mancanza di motivazione necessaria per la creazione di arte come lo spirito competitivo, il bisogno di differenziarsi nel proprio lavoro, l'interesse verso temi complessi. Soprattutto l'uomo ha cannibalizzato la donna esprimendosi in sua vece. Ciò che riteniamo cultura è una cultura maschile, patriarcale. Nonostante ciò alcune donne sudamericane ce l'hanno fatta: Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou (Argentina) e Gabriela Mistral (Chile). Queste donne ed altre dei cinque continenti hanno creato arte anche se a volte si percepisce che porgono le loro scuse per aver osato osare.

Scrivere poesia e brevi racconti non è lo stesso che fare un film. Anche se ci si basa su un codice linguistico, l'espressione cinematografica richiede una diversa comprensione rispetto alle forme d'arte create in solitudine.

Il ruolo delle donne nel cinema è rimasto legato ai ruoli tradizionali; all'esterno sono spettatrici e all'interno sono disegnatrici, costumiste, parrucchiere, assistenti truccatrici o attrici. Il cinema diretto da donne che pensano ed analizzano, che si mettono in discussione e prendono rischi è raro. Su cento registi sette sono donne.

Mi chiedevo perché le donne non si lasciano coinvolgere nella vita pubblica finché mi sono resa conto che io potevo fare qualcosa. Vivere secondo le mie idee significava rompere con l'isolamento e lavorare in solidarietà con altre donne. Sapevo che sarebbe stato difficile, che sarei stata criticata a causa di una spontanea resistenza verso la creatività femminile, il periodo di forte politicizzazione e la mia origine familiare.

Quando ero piccola intrattenevo i miei fratelli e le mie sorelle raccontando storie, che li tenevano in sospeso. L'immaginazione e la fantasia mi facevano sfuggire ad un'educazione stupida e repressiva. In seguito ho scelto di fare film perché la mia modalità di capire e di esprimermi è il mondo visuale.

I mezzi finanziari e la buona sorte mi hanno aiutata. Ma i veri problemi non erano risolti. Volevo lavorare senza lamentarmi, della situazione in cui mi trovavo con la mia identità precaria e frammentata, vivendo in una città senza una tradizione artistica, senza colori perché c'erano tutti i colori. Nel mezzo di una crisi politica ed economica sotto costante censura e arrabbiata per come io e le donne siamo state manipolate.

Il mio intento con il cinema era di proporre una realtà diversa e migliore. Si può obiettare dicendo che l'arte non è pedagogia, ma parafrasando Gide, i sentimenti validi non fanno buona arte. Parzialmente sono d'accordo ma penso che alcuni elementi didattici contribuiscono alla totalità dell'arte. Questa è la mia opinione, le donne tendono a scrivere e gli uomini fanno categorie e dividono.

Il modo migliore per sviluppare le mie idee estetiche era di ascoltare le mie percezioni che mi dicevano come esprimerle. Non ho mai dubitato che lo sguardo capisce e sintetizza la realtà. Il continuo prendere in considerazione il mondo esterno si sarebbe integrato con tutti i miei personaggi. Il lungo tempo che è stato necessario per me per arrivare a questa posizione diventa l'assenza di un ego onnipotente tra la telecamera e il soggetto; il rispetto per gli altri; permettere che

i miei personaggi agiscono secondo la loro verità. La mancanza di orizzonti dovuta alla mia educazione sono diventanti un modo nuovo per organizzare il mio spazio interno ed esterno. Come dimenticare il ritmo dell'età in cui viviamo e che ci matura? Il tempo passato aspettando l'amore, aspettando la nascita di un figlio, che la morte ci raggiunga e anche tutto il tempo prezioso sprecato ...?

Poi c'erano gli impegni morali: evitare di riproporre modelli di donne dolci e compiacenti. Volevo sbarazzarmi degli stereotipi delle identità forgiate dall'apprezzamento maschile, volevo creare esempi di donne coraggiose, fantasiose e libere. Dirigere un film non è facile, fare film significa usare varie risorse. Il fatto di far lavorare insieme un gruppo numeroso di persone necessita proprietà psicologiche, come quelle di un capitano sul ponte, e nell'educazione di una bambina non vi è niente di più remoto che l'apprendere a dare ordini dalla cabina di pilotaggio. A differenza della letteratura o la pittura, in molti modi fare film è un'esperienza schizofrenica. Poiché è basato su un lavoro di squadra, non è accompagnato dal "dolce silenzio" a cui fa riferimento Sor Juana.

Per il cinema d'autore, la prima parte dei film inizia alla macchina da scrivere. La mia prima esperienza nel cinema è stata la sceneggiatura. Una volta scritte le sceneggiature le ho passate a registi maschi, proprio per quelle ragioni che trasformano le donne che cercano di farsi conoscere in vigliacche. Reinterpretati da una visione maschile, i miei personaggi femminili erano mutilati e le mie idee di ribellione venivano trasformate in ideologie politiche. Così, per essere fedele alla mia sceneggiatura, ho deciso di occuparmi personalmente della regia. Se lo scopo dell'artista è di rendere il suo mondo credibile, è altrettanto vero dire che i valori della vita si nutrono della finzione. Come disse Virginia Woolf, un racconto che tratta un tema importante come la "guerra" fa sì che il lavoro sembri importante anche se è fatto male. In altre parole, se un lavoro tratta temi banali, il lavoro è ritenuto banale. Guerra, sesso, soldi, potere, violenza e certi conflitti pseudo metafisici sembrano essere più prestigiosi se confrontati con temi meno spettacolari che fanno parte dell'intimità femminile.

C'è un lato comune in tutti i miei personaggi trasgressivi: non si arrendono mai, nonostante l'opposizione e la seduzione. C'è un'etica di riconciliazione e un coraggio silenzioso, di resistenza passiva, di cura, un altro ritmo nel respirare e nell'amare. Tutte queste qualità possono essere ritrovate in Suor Juana, una suora del Messico, che spero sarà mia protagonista nel mio prossimo film.

John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, Maria Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000.

## Il cinema della Bemberg

Domanda: María Luisa Bemberg è una film-maker argentina femminista. In che modo la sua scelta politica ed esistenziale segna il suo discorso cinematografico e la sua estetica?

Risposta: "L'interesse di Bemberg per il femminismo si può vedere nella sua attiva partecipazione ai movimenti di base in Argentina. È stata una delle fondatrici della "Union Feministas Argentinas", un gruppo di risveglio della coscienza politica in Argentina. Inoltre ha spesso dichiarato il suo interesse per la teoria femminista, menzionando specialmente *Le Deuxième Sexe* di Simone de Beauvoir, e l'importanza di questa teoria sul suo lavoro. Questa sua posizione femminista si può vedere sia nei contenuti che nella tecnica dei suoi film, per esempio in termini di contenuto tutti i suoi film presentano donne che in un modo o nell'altro lottano contro una certa oppressione o certe norme sociali. In *Camila* vediamo la protagonista lottare per esprimere la propria sessualità ed inseguire la sua relazione con un prete sfidando la disapprovazione della chiesa e della società. Similmente in *Yo, la peor de todas* vediamo Suor Juana opporsi alle autorità della chiesa e proseguire nella scrittura a dispetto delle norme del tempo. Anche in film come *Miss Mary* la governante sperimenta la ribellione, mentre in *Momentos* ed in *Señora de nadie* le protagoniste si ribellano al marito e alla famiglia. In questo modo Bemberg focalizza le donne come soggetti del suo cinema e mostra un chiaro interesse per donne che in un modo o nell'altro sfidano e vincono sullo status quo. In aggiunta al significato, i suoi film possono essere visti come un punto di vista femminista in termini tecnici, nell'importanza che Bemberg assegna allo sguardo femminile rispetto a quello maschile. Questo è molto percettibile in *Yo, la peor de todas* dove lo scambio di sguardi tra Suor Juana e la Viceregina è eroticamente carico e dove due donne si guardano con desiderio. Nel cinema il tradizionale ruolo delle donne è essere guardate, essere oggetto dello sguardo, nel cinema di Bemberg le donne diventano soggetti dello sguardo. Diventano attive partecipanti, mettono in scena lo sguardo piuttosto che essere passivi oggetti dello sguardo messo in scena dalla visione maschile. Similmente in altri dei suoi film i critici hanno messo in evidenza come Bemberg assegna alla donna piuttosto che all'uomo il controllo sullo sguardo".

D. : Perché ha scelto *Camila* e *Yo la peor de todas* per spiegare il cinema di Bemberg. Questi film sono particolarmente rappresentativi del suo lavoro?

R. : "Ho scelto *Camila* perché commercialmente è stato il maggior successo tra i film di Bemberg e probabilmente uno di quelli che ha avuto il più grande impatto a livello nazionale, dovuto parzialmente al fatto che in quel momento stava finendo la Guerra Sucia (la dittatura) dell'Argentina, *Camila* riportava questo alla mente del pubblico ed era un'enorme stoccata. La storia di *Camila*, una giovane donna vissuta durante un regime repressivo nel 19° secolo era immediatamente riconoscibile per il pubblico argentino, era un parallelo con la loro situazione attuale e per questo il film ebbe un enorme successo.

Ho scelto poi *Yo, la peor de todas* perché serve da contrasto e nello stesso tempo da complemento a *Camila*. I film sono complementari uno all'altro : in entrambi l'attenzione è focalizzata su una donna protagonista che disubbidisce ad alcune convenzioni sociali e come risultato soffre l'ingiustizia. Entrambi i film provano a recuperare la storia presente, ma la messa a fuoco dei caratteri è legata alla storia passata: il 16° secolo per una suora, Suor Juana Ines de la Cruz, nel caso di *Yo,*

# 5

*la peor de todas* ed il 19° secolo per una donna, Camila O'Gorman, nel caso di *Camila*. Quello che mi ha interessato è la scelta di Bemberg di parlarci con una certa ampiezza del passato, che è anche, e forse soprattutto, un modo per commentare quello che è rilevante nel presente. Queste sono le similarità tra i film, ma io ho cercato di mostrare anche le differenze del lavoro di Bemberg. A mio avviso lo stile melodrammatico di *Camila* e la meticolosa ricostruzione del periodo contrasta abbastanza efficacemente con la più austera e simbolica messa in scena di *Yo, la peor de todas*. Ho cercato di mostrare come questi film trattano soggetti simili ma affrontati attraverso differenti registri stilistici. A livello personale *Yo, la peor de todas* è il film di Bemberg che preferisco e penso che avrebbe meritato una maggiore attenzione rispetto al commercialmente popolare *Camila*".

D. : Perché, secondo lei, Maria Luisa Bemberg ha deciso di cimentarsi con i lungometraggi solo dal 1980, a quasi 60 anni?

R. : "Non sono sicura se questa è stata una decisione cosciente di Bemberg o il risultato di circostanze. Nella famiglia dove è cresciuta non volevano che lei si dedicasse allo studio o al lavoro e non si aspettavano che lei inseguisse una carriera personale. Si è sposata ed ha avuto dei figli e questo ha preso molta parte delle sue energie per un lungo periodo della sua vita. Solo più tardi ha scelto di iniziare la sua carriera di film-maker. Ha iniziato a lavorare nel mondo del cinema quale sceneggiatrice alla fine degli anni '60 e all'inizio degli anni '70; poi ha realizzato due cortometraggi e alla fine è arrivata a girare lungometraggi".

D. : Qual è la lezione di Bemberg regista per la giovane generazione di registe nel mondo e per gli/le argentini/e, spettatori/ici e film-makers?

R. : "Io penso che le donne film-makers possono imparare molto da Bemberg, specialmente le latino-americane, Bemberg è stata una delle pioniere del cinema delle donne in America Latina. Prima dei suoi lavori erano pochi i film diretti da donne e c'era una ridotta tradizione di donne film-makers. Penso che lei abbia giocato un ruolo rilevante nell'apertura delle porte alle donne film-makers all'interno dell'America Latina ed ora noi possiamo vedere la crescita di consapevolezza e di accettazione delle registe. Per me una delle lezioni che Bemberg ci dà è che è possibile combinare in un film il successo commerciale e le considerazioni di tipo sociale. Questo è certamente il caso di *Camila*, dove un film che apparentemente era una storia d'amore e quindi facilmente approcciabile, funziona come chiave di lettura per quel momento storico, infatti aveva molte risonanze con la situazione dell'Argentina che emergeva da parecchi anni di violenta dittatura. Bemberg ci ha mostrato che i film popolari non sono soltanto di intrattenimento, ma possono avere un ruolo di "commentatori sociali". In termini di lezione per gli spettatori penso che ci siano diverse possibilità di consenso con ogni particolare film, tuttavia potremmo dire che ogni film incoraggia lo spettatore/ice a riesaminare la realtà sociale e, all'interno di questa, i ruoli di genere. Per me quindi il suo lavoro incoraggia lo spettatore/ice a cominciare a riflettere sulle questioni dei radicati ruoli sociali e di genere che governano la società e magari a valutare la necessità di cambiare questi ruoli."

Tratto da un'intervista di Antonella Marra (giornalista) alla ricercatrice Claire Taylor (ricercatrice del Dipartimento Spagnolo e Portoghese dell'Università di Leeds)

## Desobediencias y rebeldías en el cine de María Luisa Bemberg

Gabriela Weller

*Sabía que si mi película salía mal no iban a decir ¡qué bestia, la Bemberg! sino ¿No ven que las mujeres no sirven para hacer cine? y ahí caían en la voltea millones de mujeres inocentes...*

M. L. Bemberg, 1981

María Luisa Bemberg discrepa, disiente y se aparta. Deja el lugar que le fue asignado en la mesa familiar, en los imperativos de su clase social, en la escena conyugal, en la interpretación cultural de su sexo. A la edad en que la mayoría - hombres y mujeres - consideran su vida definitivamente establecida, María Luisa Bemberg, hija de una de las familias más ricas y tradicionales de Buenos Aires, vuelve a disentir: Ya ha cumplido 58 años cuando filma su primera película, *Momentos*.

Instalada a partir de allí en un terreno reservado a los hombres, no se contenta con esa ya heroica tarea de intromisión. Por primera vez en la historia de la industria cinematográfica argentina se expone una visión diferenciada del conflicto dramático: la llamada óptica femenina, que antepone a los valores del patriarcado el mundo invisibilizado de las mujeres. Es su primera etapa, que coincide con los primeros pasos de la militancia feminista: la denuncia, la reivindicación y hasta cierto didactismo.

En los que serían los últimos años de su vida filma seis largometrajes. Y la experiencia acumulada no la vuelve menos testaruda. ¿Estaría, quizá, repitiendo con Cixous, *tenemos que matar a la falsa mujer, que impide a las mujeres respirar?*

La historia del cine, con mayúscula, en formato de enciclopedia, no la registra como una gran cineasta. Posiblemente por su incapacidad para aprehender las armas del patriarcado (como tan bien lo hicieron Leni Riefenstahl o Pilar Miró) y así su lenguaje siguió siendo balbuceante, explorador, quizá, porque en cada búsqueda cinematográfica se buscaba ella misma, en la conquista de su propia identidad.

Con las armas de la crítica histórica, el revulsivo costumbrista y hasta la autocrítica clasista, bastante desarmada a nivel del manejo del lenguaje cinematográfico, María Luisa Bemberg se atrincheró en su deseo de contar historias de mujeres, plagiándose, fantaseando, inventando e inventándonos un pasado y un futuro diferentes.

Podremos criticar muchas cosas de su producción cinematográfica, sin embargo, quisiera detenerme en el que considero el aspecto más importante de su legado: llevó a la pantalla historias de mujeres que de una u otra forma transgredieron los límites del rol asignado y no fueron victimizadas. Aunque su vida coincide cronológicamente con el auge del nuevo cine latinoamericano, es indudable que su producción no comparte las características de aquél. Sin embargo, esta mostración de mujeres que transgreden, que no son victimizadas, "castigadas" ni "devueltas a su sitio", según los postulados del cine clásico y de toda la cultura androcéntrica, constituye un elemento verdaderamente renovador y que, me atrevería a decir, la ubica en los márgenes del discurso social.

Es obvio que la autoría femenina no garantiza per se el carácter disidente de un discurso. La simbólica de las mujeres no dice lo mismo de la misma manera: "ser

# 6

mujer", no es garantía en sí misma de una práctica alternativa que subvierta la ideología dominante. Pero las películas de María Luisa Bemberg plantean una deserción de los modos hegemónicos de representación en lo que hace a la imagen y al papel tradicionalmente atribuidos a "la mujer".

La crítica feminista se ha preguntado reiteradamente acerca de la relación entre las intervenciones culturales realizadas por mujeres y las intervenciones culturales feministas. Un poco más acá, nuestra pregunta gira en torno a la relación que puede existir entre la producción cinematográfica de María Luisa Bemberg –inscrita en la tradición del cine de mujeres– y el cine feminista, con todo su potencial contradiscursivo.

Para plantearlo en términos sociosemióticos, desde el punto de vista de la producción nos encontramos con la práctica discursiva de una mujer, un discurso marcado sexualmente e inscrito por tanto en una estructura social específica que incluye al sistema (ideológico) sexo/género. Nuestra pregunta es cómo llega esta práctica de cine de mujeres transformarse en cine feminista. Y en definitiva cuál es el poder de este discurso para transformarse en contradiscurso. A esta altura es evidente, aunque no menos necesario, recalcar dos puntos centrales en nuestra concepción. Primero, la importancia del cine de mujeres – en cuanto producción de sujetos femeninos – radica no en la esencia ideal de lo femenino como superioridad sino en su posibilidad privilegiada de producir textos que propongan un desafío a las formas predominantes de relación entre textos y receptores, inscriptas en el discurso social patriarcal. Pero además, el sentido de estos textos cinematográficos que llamamos feministas, no lo es sólo a partir de ciertas características formales de los textos ni mucho menos por la intencionalidad de la autora, sino a partir de la relación que se propone entre las películas como prácticas discursivas concretas y las lecturas propuestas y efectivas de las mismas.

María Luisa Bemberg es un sujeto femenino histórico y concreto, consciente de su inserción en el sistema sexo/género, que –también como cineasta– se ha propuesto desafiar los modos predominantes de representación; y esto se hace evidente en sus filmes, más allá de sus declaraciones extratextuales. En sus películas, verdaderos campos de batalla de la producción de sentidos, se propone una visión alternativa a la cultura patriarcal.

Cómo se expresa una disidente

Llamaremos disidente a la práctica de María Luisa Bemberg, a partir de la noción de disidencia que manejan tanto Marc Angenot como Julia Kristeva. En principio, las películas de Bemberg plantean una simbólica que ha desertado de los modos hegemónicos de representación, sobre todo en lo que hace a la imagen y al papel tradicionalmente atribuidos a las mujeres.

Los seis largometrajes están protagonizados por personajes femeninos fuertes y en roles desafiantes. Pero además, estos discursos vencen una segunda valla de la representación hegemónica: en ningún caso el desafío de la transgresión se resuelve en términos de la imagen del objeto víctima del discurso patriarcal. El condensado hija-esposa-madre, central en el discurso hegemónico, es desmontado en todas y cada una de las películas, con resoluciones contradictorias y extremadamente sugerentes que pueden postularse como corrimientos respecto de las centralidades del discurso social: rupturas dóxicas.

Pensamos en *Momentos* y en *Señora de Nadie*, películas realizadas antes de la promulgación de la Ley de divorcio en la Argentina y que plantean alternativas dóxicas al tema de la fidelidad y del contrato matrimonial. *Camila*, film en el que

cierta crítica creyó ver una deserción de Bemberg al feminismo al reeditarse la vieja fórmula del melodrama, muestra sin embargo una perspectiva de género interesante. Aunque no es nuevo aquello que sólo constituye una "reactivación de lo obsoleto", como dice Angenot, los discursos críticos, en la búsqueda de un lenguaje otro, a menudo trabajan sobre material olvidado, "recuperando material obsoleto para hacerlo actuar contra las evidencias dominantes, aceptando reactivar un sector descalificado por los sectores canónicos" (2) y en este caso también por los sectores considerados críticos. Esta idea de la "no contemporaneidad" de ciertos discursos, funciona como un efecto discursivo y no como característica inmanente de los discursos arcaicos; además, entronca con la noción de temporalidad múltiple de Kristeva según la cual, como sujetos escindidos, vivimos una historia plural, no homogénea y "esta fragmentación del tiempo hace que arqueologías individuales se reencuentren con arqueologías del sentimiento amoroso... porque somos ciudadanos del siglo XX y no todos vivimos en el siglo XX" (3). En esta línea se puede seguir trabajando con *Miss Mary*, aunque también aparecen aquí, y hasta con más fuerza que en los anteriores filmes, relaciones de género, de clase, de etnia y generación; relaciones de poder que implican una inversión de "la mujer" del discurso social.

En el caso de *Yo, la peor de todas* (el film más admirado por las feministas y más criticado por la prensa especializada de las películas de Bemberg) las cosas se complican para el analista del discurso, que "no se apresurará a concluir que existe ruptura cada vez que se enfrente con enunciados expresamente protestatarios" y que tendrá que ver "cómo los pensamientos supuestamente contestatarios se desarrollan en la movilidad de la hegemonía invisible contra la cual intentan plantear su crítica, cómo se infiltra constantemente en ellos el discurso dominante que reprimen" (4). Si nos contentamos con análisis temáticos, contenidistas, una película sobre la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, basada en la obra monumental de Octavio Paz, no ofrecería mayor interés analítico. Pero este film propone otras lecturas, no sólo de la desobediencia de las mujeres sino también de la búsqueda de alternativas, al mismo tiempo que algunos elementos técnico-expresivos problemáticos, que requieren y justifican un análisis en profundidad. De eso no se habla es la última película de María Luisa Bemberg y en ella se plantea con claridad el problema de la diferencia. Como veremos y aunque el hecho de ser esta "la última película" tiene que ver con la muerte de la realizadora y no necesariamente con cierta idea de la "obra cumbre", hay aquí un replanteo general de la problemática del género y el poder, más bien una apertura, hacia un problema mayor como es el de la diferencia y el "ser uno mismo", que en principio postulamos como heterónimo, en tensión máxima con los paradigmas fundacionales de la hegemonía discursiva.

### Desobediencias y rebeldías

*Nunca hubo emergencia de un lenguaje nuevo perfectamente acabado en la cabeza de nadie... toda ruptura es primero un deslizamiento de sentido poco perceptible, una erosión mal señalizada, un balbuceo torpe...(5).*

La cita de Angenot expresa claramente dos cuestiones centrales en nuestra perspectiva. Teóricamente, la hipótesis de Marc Angenot se opone a los mitos de la innovación creadora súbita, repentina y estrepitosa, tan comunes en la historia de la filosofía, de la literatura y el arte; metodológicamente, es necesario tener en

cuenta que la torpeza balbuceante de los contradiscursos radica en que en la búsqueda de un lenguaje otro paga un alto precio, a veces de ceguera frente a su nueva lógica, muchas veces apoyándose en construcciones aceptables, en la mayoría de los casos sin medir el conflicto que suscita la coexistencia de lo legitimado con lo inaudito.

Advertidos de estas dificultades, insistimos en el potencial contradiscursivo de la filmografía de María Luisa Bemberg, donde parece haber una fuerte tensión entre los llamados *deslizamientos permitidos*, rupturas aparentes previstas en la lógica móvil de la hegemonía discursiva, y *las rupturas francas*, que siempre se inician con un deslizamiento, pero avanzan hacia los verdaderos cambios de lenguaje y el desmontaje de las normas y axiomas de la hegemonía.

### La mujer invertida

*La mujer* es concebida en los límites del discurso social según una identidad relacional. Lo aceptable es entonces un encaje en el condensado *hija-esposa-madre*; fuera de él, las mujeres no serían nada, o, para expresarlo en otros términos, se ubicarían en el espacio ciego de lo impensable, lo indecible.

Las protagonistas de las seis películas de María Luisa Bemberg son otras tantas mujeres que cuestionan esta identidad relacional e intentan situarse en otro lugar, nuevo y por el momento indefinible como identidad propia, aunque sí como inversión.

Lucía, la protagonista de *Momentos*, asume la búsqueda del placer desafiando tanto su educación y tradiciones familiares como los roles atribuidos al género; es interesante como en ésta, la primera película de Bemberg, la protagonista es una mujer madura sin hijos; profesional exitosa, que vive con un hombre bastante mayor luego de la muerte de su primer marido. Desde el punto de vista afectivo está triste, insatisfecha y confundida; tantea en la realidad buscando el placer, sin dejarse tentar por nuevos encasillamientos.

*Señora de Nadie* cuenta la historia de Leonor, una mujer que "descubre" la infidelidad de su marido y decide dejarlo. Leonor comienza a descubrir otra mujer dentro de ella, se escapa de los estereotipos de género y asume nuevas relaciones intergeneracionales, al margen de lo establecido.

En *Camila* aparece una mujer definida según las características del sujeto de la sociedad porteña de mediados del siglo pasado; sin embargo, Camila se comporta como una desobediente y esta actitud crece hasta el cuestionamiento práctico de la moral de su época; incluso al interior de la relación prohibida que lleva a cabo, su afectividad se manifiesta de manera desafiante al poder establecido.

*Miss Mary* nos muestra una mujer que se encuentra al margen de los tres roles básicos asignados a la mujer; viola el mandato social del género y se envuelve en el placer y la afectividad en contravención con los imperativos de su clase, su generación y su etnia: Mary es una extranjera en más de un sentido y cruza todas estas fronteras desplegando una verdadera inversión de las relaciones de poder y en particular del sujeto femenino.

El personaje de Sor Juana aparece en *Yo la peor de todas* como una inversión múltiple: que una mujer deserte de los roles tradicionales para abrazar la fe cristiana es algo admitido en la movilidad de la hegemonía, pero lo que aquí sucede es que el claustro se propone como alternativa de libertad y despliegue de potencialidades que no se consideran tradicionalmente ni femeninos ni cristianos.

*De eso no se habla* cuenta la historia de Carlota, una mujer diferente que lleva al

límite el mandato genérico para terminar desertando tanto del rol de hija como del de esposa. Más allá del carácter alegórico del film, sobre el que nos detendremos más adelante, el personaje de Carlota no sólo niega la identidad derivada de la mujer sino que asume una identidad diferente, por lo que nos parece ver aquí –y sólo en este film– algo más que la pura inversión. La novedad que introduce la protagonista femenina del último film Bemberg es la reivindicación de la diferencia y de las identidades múltiples.

Las isotopías fundamentales que atraviesan todos estos filmes tienen que ver con la inversión de lo que se considera *la mujer* (6) ; pero además, hay una línea general de sentido que recorre toda la filmografía de María Luisa Bemberg: sobre el presupuesto de la dominación jerárquica en las relaciones de género y el sobrentendido de la injusticia de esta situación – con consecuencias nefastas tanto para hombres como para mujeres – se plantea la inversión de las jerarquías y la reivindicación de la búsqueda, por parte de las mujeres, de una identidad otra, diferente de la establecida.

### De la transgresión, la victimización y la diferencia

La figura de la transgresión aparece una y otra vez en la filmografía de María Luisa Bemberg. Pero un movimiento común en la hegemonía discursiva es la transformación de la transgresora en víctima, concretamente la sanción negativa para aquellas mujeres que desafían el mandato social, que las obliga a pagar el alto costo de nuevas insatisfacciones si se atreven a cuestionar los estereotipos de género; insatisfacciones que pueden ser del orden de la soledad, la negación de la propia subjetividad, el renunciamiento a ciertos roles deseados, en definitiva un nuevo estadio de la víctima, no sólo por la brutal imposición del otro sino también por el atrevimiento de ella misma.

Es interesante analizar este aspecto en los seis filmes que estamos trabajando pues la cuestión no aparece aquí con toda claridad, más bien ofrece resoluciones diferentes en cada propuesta.

En *Momentos*, Lucía está al borde de convertirse en víctima de sus pasiones y rebeldías: primero cuestiona, aunque no concluye, su relación conyugal y se embarca en una aventura; luego se escapa de la aventura amorosa y todo parece empujarla hacia la soledad. Aunque Lucía no establece relaciones intragenéricas, tampoco se plantea la rivalidad, atribuida normalmente a las mujeres, la que sí se da entre los hombres; otro gesto de *inversión* es la distribución del poder en estas relaciones: es una mujer la que se arriesga, es Lucía quien domina la situación en todos los casos y cuando no logra dominarla sencillamente vuelve atrás, sin renunciar en ningún caso a su deseo. La historia nos muestra una mujer que transgrede los roles previstos (en el contrato matrimonial, en el ritual de los amantes) sin una sanción negativa. La búsqueda del placer y la libertad individual aparecen en este film como posibles y los riesgos están desdramatizados. El final abierto de la película supone el comienzo de un nuevo conflicto, aunque desprovisto de culpas: la infidelidad, por lo menos, ha sido despenalizada.

En *Señora de nadie* se plantea un conflicto similar: para que Leonor deje de ser víctima de las mentiras de su marido, de la responsabilidad exclusiva del hogar y de los hijos, de la autocompasión ¿debería convertirse en una nueva víctima de la sanción y el aislamiento social, de sus propias debilidades en un mundo que no conoce...? La historia se resuelve en otro sentido, en términos de verdadera alternativa dóxica: Leonor deja su casa y en ella a su marido y a sus hijos, se enfrenta

al mundo del trabajo remunerado, a su madre, a su sexualidad y a sus afectos, desde un lugar incierto aunque no victimizante.

De las relaciones de género que se presentan es interesante aquí el desmontaje de la relación Leonor-Fernando, que representa al matrimonio tradicional, modelo de las relaciones de género, pero sobre todo – algo que no aparece en el film anterior – otras relaciones como la de Leonor con su madre, con sus hijos, con la amante de su marido, con la empleada doméstica, con su compañera Isabel, con su jefe y con su amigo Claudio. Si *Momentos* es una película intimista y lo que está en cuestión es la subjetividad de Lucía, *Señora de Nadie* cuenta una historia que adquiere un carácter didáctico y se convierte en casi un manifiesto feminista: se trata de la subjetividad de Leonor y del establecimiento de nuevas relaciones intra e intergenéricas, del cuestionamiento a los roles tradicionales al establecimiento de relaciones que cuestionan los estereotipos de género. El fenómeno de la *inversión* llega aquí hasta el límite, aunque no se resuelve de manera novedosa, en la medida en que no hay en todo el film un sólo modelo de hombre que despegue de los roles atribuidos tradicionalmente, al punto tal que la relación modelo es la amistad de Leonor con un homosexual (la inversión jerárquica es, como habíamos dicho, el primer paso, indispensable, pero sólo el primer paso).

Más allá de esto, el reencuentro de Leonor con sus hijos en una nueva casa, la canción que sirve de fondo y la imagen final del film – según veremos más adelante – no dejan lugar a dudas acerca de la resolución transgresora y no victimizante del film.

Como si la pintura de relaciones genéricas y de poder fuera in crescendo a medida que avanza la producción de Bemberg, *Camila* despliega un fresco de relaciones altamente sugerentes, a partir de la figura del padre como condensado del poder y la autoridad y de su hija Camila en permanente cuestionamiento a ellos. Una cantidad de relaciones estereotipadas (Padre-Abuela; Padre-Madre; Padre-hijo varón; Padre-Confesor; Párroco-Monseñor; etc.) son desequilibradas con la transgresión de Camila que intenta establecer relaciones de otro tipo, lográndolo en algunos casos y en franca actitud de ruptura cuando esto no es posible.

La historia de la película y la historia real en la cual se basa es sin lugar a dudas una historia de transgresión y victimización; sin embargo, la organización del relato, la intervención del enunciador – que aquí identificamos globalmente como María Luisa Bemberg, directora y coguionista – acentúa los aspectos transgresores de la protagonista, incluso dentro de la relación amorosa: las escenas finales, que muestran a Camila en disposición de huir y al cura en conflicto religioso, nos hacen pensar que el fusilamiento de ambos tiene que ver tanto con la intolerancia de la época como con la cobardía del sujeto masculino. El cine realista clásico – y sobre todo el melodrama – en el cual se inscribe *Camila*, se caracteriza justamente por *devolver a la mujer a su sitio*; son las marcas de la enunciatadora y sujeto empírico en el texto las que demuestran una verdadera tensión entre este sentido global de la víctima y la impronta transgresora. Camila O’Gorman, el personaje histórico, fue fusilada; el personaje de Camila creada por Bemberg también, pero pudo elegir. El proceso de victimización, en cambio, anula toda posibilidad de elección. Y Camila, aunque muere, ha podido elegir.

También Mary sería víctima de sus pasiones – como Camila de su amor por el cura – sólo que en *Miss Mary* hay una autosanción que la protagonista se inflige antes de la llegada del castigo social. ¿Es ella misma quien se victimiza? Difícil establecer un acuerdo provisional alrededor de la metáfora del suicidio. En nuestra per-



spectiva, la derrota no es necesariamente victimizante. Salirse del juego es también desconocer sus reglas.

En *Yo, la peor de todas* aparece un sujeto femenino en conflicto total con el sistema de relaciones de poder y de género. No hay aquí una historia amorosa que funcione como catalizador y los sucesivos renunciamentos de Sor Juana la ubican permanentemente en el terreno de la transgresión sin victimización, en la búsqueda de alternativas no tradicionales. La escena en la que Juana limpia el piso frente a la mirada compasiva de su confesor, aunque compleja, sugiere como veremos más adelante un acto de libertad más que de victimización.

Carlota es un personaje que crece con el desarrollo del film y que condensa el crecimiento de la gran imaginera detrás de la cámara. Efectivamente, *De eso no se habla* parte pintando una serie de relaciones funcionales al sistema sexo-género hegemónico y de distribución jerárquica y tradicional del poder: en su relación con la madre, con los amigos, con los maestros y con su marido, Carlota va respondiendo a las expectativas hegemónicas hasta la ruptura, repentina y total, con este sistema. Lo novedoso del film es entonces no sólo la transgresión (Carlota deserta de su rol de hija, de esposa, de miembro mismo de esta sociedad), sino la multiplicación de la diferencia, en el sentido de que aquí se violan las estructuras fundamentales de las relaciones de género: el sistema de los sexos, la distribución del poder, los roles atribuidos, la posesión del saber, la estructura familiar, la autoridad del sujeto masculino, la moral y el estilo de vida aceptables. Todo esto se sintetiza en las escenas finales, en particular en el desfile del circo.

Como vemos, el problema de la victimización como consecuencia inevitable de la transgresión no tiene, en estas películas, una respuesta uniforme: en *Momentos*, Lucía transgrede, no se hace cargo del papel de víctima en la que se intenta colocarla y regresa al punto de partida, pero con una transformación interior. En *Camila*, en *Miss Mary* y en *Yo, la peor de todas*, la transgresión empuja a las protagonistas hacia el terreno de la víctima, pero de distinta manera: Camila se rebela una y otra vez hasta que al final, queriendo huir, no lo hace para no abandonar a su amor; Mary transgrede y termina yéndose, en una especie de autoinmolación; mientras que Juana se recluye, como último acto de resistencia. En *Señora de Nadie* se presenta a Leonor como la figura de la víctima femenina para negarla y superarla en una nueva alternativa y en *De eso no se habla* se supera el sistema sexo-género y se recupera la figura de la transgresión hacia la multiplicación de las diferencias: no sólo de sexo, de clase, de generación, también de deseos y expectativas; a la figura de la víctima se le opone el complejo concepto de ser uno mismo, de la libertad individual.

### La mirada

"Las prácticas significantes que se materializan en imagen y sonido pueden ser estudiadas desde el punto de vista del conjunto de operaciones que dan lugar a que un film tome forma y se materialice como un texto a partir de las determinaciones de una *situación* y dentro de las posibilidades ofrecidas por el lenguaje en cuestión. Es decir que el film puede ser también leído como *discurso*, en el sentido de que siempre – y de un modo particular – es producido por alguien, va dirigido a alguien y está determinado por complejas situaciones sociohistóricas (...) En él se encuentran invariablemente las huellas del gesto que le ha dado vida, nunca neutro pero tampoco transparente..." (7). Podemos advertir que el ejercicio de una función comunicativa está estrechamente relacionado con la asunción de un

punto de vista, puesto que quien muestra lo hace a partir de una perspectiva bien definida y quien recibe debe situarse en el mismo punto de observación o por lo menos tener en cuenta esta parcialidad de su mirada.

El punto de vista constituye el hecho discursivo mismo dentro del texto cinematográfico. Es decir que, según lo ha expresado Francesco Casetti (8), hay una presencia permanente en el film, un punto de vista que lo organiza y desde el cual se observan las cosas y que remite al proceso de enunciación y a su sujeto. Pero hay que reconocer que la de punto de vista es una noción problemática. A priori podríamos decir que en el film el punto de vista es el punto en que se coloca la cámara, desde el que se capta la realidad presentada en la pantalla; en este sentido el punto de vista coincide con el ojo del emisor y aunque estamos de acuerdo en que la producción cinematográfica posee un emisor complejo, múltiple, a los fines de este trabajo hemos tomado a María Luisa Bemberg, directora y coguionista de los seis filmes, como el gran emisor, o el gran imaginero, en la terminología de Francois Jost. Así, sus decisiones sobre el encuadre de los escenarios y los personajes desde una cierta posición, el objetivo, la amplitud visual, etc., contribuyen a conformar el punto de vista de sus filmes. Paralelamente el punto de vista coincide con el ojo del receptor, que si quiere tener una visión perfecta debe emplazarse en una posición central, como si estuviera mirando a través del ojo de la cámara (lo que Christian Metz ha llamado *identificación primaria*, identificación con la instancia de mirar, con la cámara). Pero como dice Casetti (9) el punto de vista es también algo más abstracto que se manifiesta dentro de la imagen y como tal es atribuible a un autor y a un espectador implícitos, además de a un emisor y a un receptor. Es la marca del *nacimiento* y del *destino* de la imagen, esto es, señala el paso de un mundo filmable a un mundo tal como ha sido filmado, de un conjunto de posibilidades a una elección precisa, el recorte en la red semiótica a partir del cual nace el discurso; pero también una marca del destino de la imagen, porque esta se hace visible en la medida en que construye una posición ideal en la que situar a su observador. El punto de vista "...encarna por un lado la *lógica* según la cual se construye la imagen y por otro la *clave* que hay que poseer para recorrerla"; es decir, un *hacerse* y un *darse* del film como instancia abstracta, en cuya base se encuentran el autor y el espectador implícitos o, si se quiere, los sujetos del decir. Además, estos principios abstractos (un hacerse y un darse, una lógica y una clave del film) también pueden encarnarse en la visión de un solo personaje, como ocurre con la cámara subjetiva, en el *flash-back*, en la representación de los sueños, donde quien actúa en el escenario se encarga de ver por todo el film.

¿Por qué insistimos en el punto de vista? Porque en el cine tradicional el discurso se escamotea detrás de la historia. El significante imaginario del que hablaba Christian Metz en los '70 tiene que ver justamente con esta capacidad –condición de posibilidad– del cine. El cine de ficción clásico es un discurso, una instancia narrativa concreta, que se transforma en historia, que hace como si esa instancia no existiera. "Este travestimiento del discurso fílmico en historia explica la famosa regla que prescribe al actor no mirar a la cámara: evitarlo es hacer como si no estuviera allí, es negar su existencia y su intervención, no tener que dirigirse directamente a un espectador que permanece en la sala oscura como un *voyeur* secreto" (10). De allí las dificultades en la reconstrucción de la enunciación audiovisual (11), en la medida en que el espectador se identifica con el ojo de la cámara (con la mirada del autor) y además esta identificación primaria permite la identifica-

ción con los personajes y así, en su tendencia a suprimir las marcas del sujeto de la enunciación, se intenta producir en el espectador la idea de ser él mismo ese sujeto.

Esta dificultad teórica y metodológica se complejiza aún más en el análisis del cine de mujeres. Tradicionalmente se ha establecido que la cámara (tecnología), la mirada (“voyeurismo”) y el área de acción participan de lo fálico y, por lo tanto, son entidades o figuras de naturaleza masculina (12). Pero cuando son mujeres las interpeladas a ambos lados de la cámara, la apropiación técnica *puede* producir efectos diferentes. Indudablemente el film es producto de un proceso de producción discursiva en el que entran en juego tanto las condiciones sociohistóricas en las que se desarrolla ese proceso como las decisiones a nivel del lenguaje cinematográfico, tales como la posición y los movimientos de cámara, el encuadre, el montaje, la iluminación, con sus correspondientes efectos de sentido. Digamos en términos generales que la producción de María Luisa Bemberg se ubica dentro de lo que se conoce como cine de ficción tradicional o cine realista clásico y no escapa, por cierto, a lo que venimos planteando. Aún más, pensamos que los filmes de Bemberg explotan al máximo esta capacidad de esconder el discurso tras la historia, constituyendo lo que se ha llamado una “enunciación huyente”: aunque en diversos grados las seis películas analizadas ocultan el gesto que las ha producido, las huellas del proceso de enunciación son en la mayoría de los casos absorbidas por la narración. ¿Cómo se logra esto? A través de determinadas configuraciones enunciativas y de la articulación de determinados puntos de vista, según pasaremos a analizar.

En estos seis filmes se ha privilegiado una cámara objetiva, que sitúa a enunciadador y enunciatario en un plano de paridad y ambos asumen el papel de simples testigos de una realidad. En toda la filmografía analizada sólo hemos encontrado un ejemplo de interpelación, que produce una ruptura de esta situación de equilibrio. Es el caso del plano final de *Señora de nadie*, en el que la protagonista mira directamente a cámara; esto no rompe la situación de diálogo de enunciadador y enunciatario, pero produce un desequilibrio en la medida en que el primero se figurativiza en el personaje de Leonor, que nos mira y nos lleva a mirar, mientras que el segundo aparece solamente como un punto de vista ideal. La presencia de algunas cámaras subjetivas, donde se exhiben las miradas, no altera esta característica general, que refuerza la idea de la historia frente a la que se es testigo; en todo caso, la introducción de la cámara subjetiva con mayor frecuencia, como ocurre en los casos de *Momentos* y *Yo, la peor de todas*, contribuye a la creación del ambiente intimista y al efecto de un espacio vivido desde el interior; el paso abrupto a la subjetiva en los momentos finales de *De eso no se habla* nos sitúa en el mundo de la protagonista, en el nuevo mundo que ella descubre a través de sus propios ojos (uniéndose al circo) y es evidente que el enunciadador se propone facilitar la identificación secundaria.

Pero el privilegio es la cámara objetiva; el resto son excepciones. Siguiendo a Casetti podemos analizar los tres componentes de este punto de vista: un ver exhaustivo que cubre la escena en todos sus detalles y que produce el efecto de cierta omnipotencia de la mirada frente a un espacio neutro, anónimo; un *saber* diegético que se concentra en las informaciones provenientes de la historia (en el caso de *Camila*, por ejemplo, sabemos más del comienzo, desarrollo y fin trágico del romance...) y sólo sugiere el universo ficticio que la sostiene (el marco geográfico, histórico y social); y con el efecto de un *creer* firme, que vuelve indiscuti-

bles los datos ofrecidos, a partir justamente del uso de esta cámara objetiva, como mirada externa que nos presenta una historia, en el sentido de la historia como opuesta al discurso de la que hablaba Émile Benveniste.

En los seis filmes analizados se manifiestan tanto el uso tradicional de los planos generales y medios - lo que refuerza esta idea de la mirada externa - como la ausencia de usos no convencionales de los movimientos de cámara y de los objetivos de diferentes distancias focales, los que pondrían de manifiesto el proceso de enunciación. Tampoco hay manipulaciones innovadoras a nivel del montaje, por lo que resulta bastante difícil rastrear las huellas del enunciadador; o, en todo caso, podríamos hablar de una huella global que remite a la intención del enunciadador de permanecer oculto y a la búsqueda del efecto de objetividad.

En algunos casos el punto de vista de la directora coincide con el de algún personaje - aunque son escasos, existen ejemplos, reforzados por el uso de la cámara subjetiva y el primer plano - pero en general hay una clara distinción entre el punto de vista del autor y el punto de vista del personaje. Podríamos hablar de máxima opacidad en el caso de *Camila* y *Miss Mary*; menor en el caso de *Lucía* y mayor transparencia en el caso de *Carlota* o *Sor Juana*. Y también de una identidad total entre el punto de vista de María Luisa Bemberg y su personaje Leonor, de *Señora de Nadie*, según aparece en el último plano de la escena final, larga y estática, en que Luisina Brando/Leonor mira directamente a cámara, es decir mira directamente desde la pantalla al espectador.

Efectivamente, esta escena nos muestra el interior de una casa pintada de blanco y absolutamente vacía, a la que llega Leonor luego de subir unas escaleras. La ocularización cero, con su efecto de objetividad, de mirada externa, casi como un relato en tercera persona, se transforma en espectacular, es decir que aunque no podemos identificar claramente la posición de cámara ni tampoco podemos anclar esa mirada en un personaje concreto, difiere claramente del enfoque anterior y aparece con mayor nitidez la presencia del *gran imaginero* a partir del uso de un *travelling* poco convencional. Luego, la cámara pasa del primer plano de Leonor a un primerísimo plano de sus ojos, lo que vuelve la imagen aún más subjetiva; a partir de allí la ocularización externa se transformará en interna y finalmente el personaje mira directamente a cámara, en actitud de interpelación. Si hasta el momento se había privilegiado una narración visual en tercera persona, en esta identificación del punto de vista del autor y el punto de vista del personaje se produce un paso hacia la primera persona, hacia el discurso; el narrador se identifica con el gran imaginero y, aunque reconocemos el aspecto pragmático que llevará a cada espectador a identificarse en diverso grado según su competencia, el sentido general es de identificación no sólo entre enunciadador (Bemberg) y narrador profílmico (Leonor) sino también con el espectador, al que la mirada apela directamente.

Además, el sentido de esta escena se completa por la presencia de algunos elementos extradieгéticos, como la canción de fondo (“No pongo en venta mi soledad”, de María Elena Walsh) que refuerza el sentido de libertad y triunfo de la protagonista. Y dado que Leonor no está mirando ningún punto imaginario, como generalmente ocurre, el/la espectador/a tiene la impresión de que lo/la está mirando directamente a él/ella, proponiéndole una complicidad.

Esta escena reviste especial interés teórico, puesto que no sólo se viola una premisa básica del cine clásico -no mirar a cámara- sino además una premisa social básica de la educación de las mujeres (las mujeres no miran de frente, no interpelan). En todo caso, la historia del cine registra ejemplos en la filmografía de

Ingmar Bergman, donde algunos personajes miran a cámara con el efecto de mirada perdida; de Federico Fellini, que solía utilizar personajes secundarios mirando a cámara desde un plano anterior al principal; o, el caso que aquí más nos interesa, los personajes del tipo mujer vampiresa, uno de los pocos estereotipos femeninos a los que el cine tradicional les permite apelar directamente al espectador. En nuestro caso, en cambio, y teniendo en cuenta el universo diegético que sostiene esta mirada, hay un doble desafío: a la tradición expresiva del cine clásico y a los presupuestos básicos del discurso hegemónico.

*Ver es reconocer*, escribió una vez Jean Mitry y, como sabemos, apreciar una obra es producirla por segunda vez. Este verse cara a cara que propone la película intenta llevar a un reconocerse, lo que refuerza el carácter didáctico y militante del film, al que hacemos referencia más arriba.

Leonor no sólo se da a mirar; mira interpelando y sabe que la miran. Un cine que evoque placeres de la mirada ajenos al cine clásico – y por tanto ajeno a las estructuras masculinas del voyeurismo – podría constituir el punto de partida para una mirada femenina/feminista en la producción cinematográfica (13).

### El carácter contrahegemónico

El análisis del universo diegético construido en cada una de las películas de María Luisa Bemberg indica un interés especial por el tratamiento de temáticas ajenas al discurso hegemónico. Y aunque efectivamente su expresión se inscribe en el cine tradicional, el conflicto femenino tiene orígenes y destinos muy diferentes a los planteados por las películas realistas clásicas.

En efecto, de acuerdo a un estudio no publicado que cita Annette Kuhn, un análisis del cine clásico de Hollywood en base a la estructura narrativa, a la localización y los papeles de las mujeres dentro de su contexto institucional inmediato y de un contexto histórico más amplio, revela que el cierre narrativo está siempre subordinado a la resolución de enigmas que se centran en el cortejo heterosexual. “Si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción, cederá ese control a un hombre al final de la película. El amor romántico parece ser la normativa que influye con más fuerza en todas sus decisiones...” (14). Los problemas femeninos son los problemas del corazón, según el cine clásico, y el proceso de enamoramiento constituye el elemento estructurador de la narración entera. La desviación de la norma suele ser resuelta con el regreso de la mujer al orden familiar (a la familia del padre o a la del marido), la exclusión social, la muerte; se trata en definitiva y como ya lo anticipáramos de *devolver a la mujer a su sitio*. No es lo que ocurre en las películas de María Luisa Bemberg.

Ahora bien, el discurso hegemónico se compone tanto de contenidos, temáticas fundamentales, como de normas aceptables para su expresión. Y se supone que la empresa contradiscursiva debe actuar en todos los terrenos, si pretende construir un conjunto discursivo acabado, coherente y en conflicto con la aceptabilidad. La innovación de M.L.Bemberg en el terreno del lenguaje cinematográfico es verdaderamente escasa y ni siquiera podríamos plantear que existe una búsqueda errática a nivel formal, ese *baluceo torpe* del que habla Angenot; más bien, la producción discursiva que nos ocupa parece centrar su interés en lo que se dice y en lo que se muestra, en los contenidos semánticos de la imagen y la palabra, con indiferencia de los medios de expresión.

En rigor, desde el punto de vista teórico esta sería una dificultad inherente a toda la expresión de mujeres, en la medida en que el discurso social es el *medium obli-*

*gado de la comunicación y la racionalidad histórica*. En la organización topográfica del discurso social, María Luisa Bemberg se ubica en la periferia y se comporta como una verdadera disidente de los presupuestos de su clase, su sexo, su historia. Pero al distanciarse de lo que se considera aceptable choca con una fuerte incapacidad para encontrar nuevos medios de expresión para sus nuevos temas. Parece haber una suerte de indiferencia estética, lo que la lleva a trabajar con *lo que se tiene a mano*. El discurso social sostiene al pensamiento conforme como el aire al avión, dice Angenot retomando una vieja idea de Althusser, y por eso en los ámbitos aceptables la expresión puede mostrarse más coherente, más sutil, más creativa; en la periferia, en cambio, *cuánta ceguera, cuántas torpezas*.

Si tomamos globalmente la filmografía de María Luisa Bemberg y atendemos a su cronología, parece advertirse un proceso de aprendizaje que queda trunco con la muerte de la realizadora. Efectivamente podemos realizar un paralelo entre su producción cinematográfica y la producción teórica de la crítica feminista: de la denuncia y la reivindicación a la postulación del derecho a la diferencia. Ese es el curso que siguieron sus filmes, desde *Momentos y Señora de Nadie*, más apegadas a la proclama y la reivindicación, hasta *De eso no se habla*. Esta película merece una especial consideración, en la medida en que la alegoresis funciona como punto cúlmine de este planteo: Carlota, a quien su madre pretenciosa llama Charlotte, es visiblemente diferente, es enana; su madre insiste en negar esta realidad y cuando se ve obligada a reconocerla decreta que “de eso no se habla” y si no se nombra, no existe. Carlota es criada entonces como una princesa y hasta logra casarse con el soltero más codiciado del pueblo. Todo parece funcionar según lo establecido, lo que incluye la doble moral de su madre y de la mayoría de los personajes de la historia, pero Carlota padece una tristeza incurable, a pesar de que ha logrado desarrollar al máximo ciertas transgresiones como la destreza física, una intensa relación con el saber y habilidades artísticas. La insatisfacción de Carlota persiste, ante la incompreensión de quienes la rodean que creen que ella lo tiene todo. Un buen día, decide abandonar, sin remordimiento alguno, a su madre, su esposo y su pueblo y se marcha con una *troupe* de circo. El planteo revela cierta inevitabilidad del *ser uno mismo*, pero sobre todo muestra la posibilidad concreta de ser diferente y de buscar un espacio propio (15).

En la lucha contra el falogocentrismo, los discursos feministas militantes son aclamados como verdaderas rupturas, verdaderas heterodoxias. Pero otras innovaciones, aquellas que tantean en la realidad buscando un lenguaje y una lógica propias, corren el riesgo de impresionar menos. La filmografía de María Luisa Bemberg se ha desprendido de los temas canónicos, pero mucho menos de los géneros y las formas establecidas, aun cuando es necesario recordar que lo nuevo llega al discurso social *con patas de paloma*.

Estas películas buscan claves y huellas en el pasado y en el conflicto presente de la subjetividad femenina; pero la consolidación de la identidad no sólo es su tema, también forma parte del proceso de hacerlas. En todo caso, su estética se expresa en la dificultad –que es un efecto de la hegemonía– para combinar el ver, el sentir y el hacer, en un momento en que la vista, el más abstracto de todos los sentidos, ha llevado la idea de la objetividad a los extremos y ha puesto en el centro de la escena creativa los más sofisticados medios de expresión. En medio de esta realidad María Luisa Bemberg ha levantado su proclama, pero no ha podido encontrar nuevos medios de expresión para llevar su producción contradiscursiva hasta las últimas consecuencias.



## Notas:

1 Este artículo retoma un capítulo de mi tesis de Magister *Género y Poder en la filmografía de María Luisa Bemberg ¿Un contradiscurso feminista?*, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 1997.

2 M. Angenot. "Hegemonía, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del discurso social en 1889". En, *Etudes Littéraires*, Vol. 22, No. 2, otoño 1989 (traducción propia).

3 Julia Kristeva. *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987 y también en *Debate Feminista*, "El poder y el deseo. Sobre el amor: conversación con Julia Kristeva", septiembre 1991, pág. 145.

4 Ibidem, pág. 11. En adelante, seguiremos las reglas metodológicas propuestas por Angenot y el cuadro de análisis construido en mi propio trabajo *Género y poder en la filmografía de María Luisa Bemberg ¿Un contradiscurso feminista?*, CEA, UNC, 1997.

5 M. Angenot. Ibidem.

6 Según la idea de inversión como "estratégicamente indispensable" (Jacques Derrida. Posiciones. Valencia, Pre-textos, 1977, pág. 55.

7 M. T. Dalmasso. *Algunas aproximaciones al discurso social, imagen y palabra*. CEA, UNC, 1996, pág. 7.

8 F. Casetti. *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 41 y ss. y también F. Casetti, y D. Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991, págs. 232 y ss.

9 F. Casetti y D. Chio. Op. Cit., pág. 233.

10 J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet. *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1989, pág. 120.

11 No existe acuerdo teórico en cuanto a la posibilidad o imposibilidad de la reconstrucción de la enunciación audiovisual, con posiciones como las de Bettetini, que afirma esta posibilidad; de Jost, que plantea que en el cine los indicadores de enunciación son muy escasos o de Metz, que la niega.

12 Para profundizar en este aspecto recomiendo particularmente el artículo "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista", de Teresa de Lauretis, publicado en español en, *Debate Feminista*, Año 3, Vol. 5, 1992.

13 Este es, quizá, el punto de mayor discusión en la teoría feminista del film: Desde el "placer visual" de Laura Mulvey hasta la estética feminista de Gisella Ecker y la escuela alemana, pasando por las posturas de Ann Kaplan, Teresa de Lauretis, etc.

14 Anette Kuhn. *Cine de mujeres*. Madrid, Cátedra, 1991, pág. 48.

15 Un análisis exhaustivo de esta problemática se aborda en mi artículo "Irse con el circo: Bemberg, Rozema y el deseo de las mujeres", inédito.

## 7

### Bach, Caleb. "Maria Luisa Bemberg tells the untold." *Americas* 46 (Mar/Apr 1994): 20-7.

It is an improbable script to which few film directors would give credence: Into the largely male-dominated world of moviemaking, an Argentine woman dares to enter. From the privileged upper crust of Buenos Aires, she has no high school diploma, no college degree, only private tutoring at the hands of a governess, an education sheltered from the tumult. She is divorced, raising four children, but somehow has done a few scripts and directed two short documentaries. Otherwise, this self-taught upstart has no filmmaking experience. Most remarkably, she dives in at age fifth-six, already a grandmother. But in the passage of twelve years, she directs six feature-length films, which in her own words, "propose images of women that are vertical, autonomous, independent, thoughtful, courageous, spunky." In the critics' judgment, each film is better crafted and conceptually more daring than the last. Two are featured at the Venice Film Festival, and one is nominated for an Oscar as best foreign film. Admittedly, this scenario may seem far-fetched; yet all of it is true. It is the story of Maria Luisa Bemberg and her efforts to portray women, especially those with the courage to step out of line. What gave Bemberg the impulse, the courage to make movies? After all, she grew up a member of one of Argentina's wealthiest families, the beneficiary of frequent trips to Europe, a protected life on estancias that stretched for miles. But with the "curse of wealth and the curse of an inquiring mind" (a phrase American biographer Waldo Frank applied to Bemberg's famous aunt, Victoria Ocampo) came severe limitations as to what was proper for upperclass women: suffocating propriety, empty lives of appearance over substance, creativity and intellect permitted only within the arrowest of bounds. "I entered film for ideological motives," Bemberg explains. "Since childhood I had felt a sense of frustration, a double standard between my brothers and I. This was a rebellion I had had since being a girl, and it manifested itself especially after reading Simone de Beauvoir's *Second Sex*, which was like an explosion in the minds of the majority of women of my age. I will never be able to adequately express my appreciation for that book. It was like a dam that burst."

She admits she also was influenced by that man of action Andre Malraux, who visited her aunt's Villa Ocampo in 1959. The French writer long had espoused the idea that one must live what one believes. "I began a period of self-criticism and I said, 'What are you doing with your life apart from boring everyone with all your anger and impatience? Since youth, I had been a very imaginative girl. I decided, OK, I am going to try to tell 'that which to me hasn't been told (to quote another Bemberg hero, cinematographer Robert Bresson). "I am going to tell it with the point of view of a woman, with female protagonists, a bit like a promise to my own gender." When the public, that of Argentina, the Americas, even Europe, reacted immediately to her early efforts, she said to herself, "My dear friend, you're on the right track."

Until that point the road had been rather rocky--not only her marriage at age twenty which ended in divorce ten years later, but also her efforts to form feminist groups, which were effectively muffled by the military regime that superseded Peron in the mid-1950s. After her children grew up, she began to explore script-writing, then film production and direction on a limited scale. She made two documentaries, *El mundo de mujeres* (1972) and *Juguetes* (1974). The latter film

argued that toys are not innocent, that trucks and dolls program children stereotypically so that boys want to be firemen and executives, while girls aspire to be teachers, nuns, and housewives.

In 1972 she wrote her first feature-length script, *Cronica de una Senora*, which was directed by Raul de la Torre. Largely autobiographical (the quest of a rich and anguished wife), it was a huge success, due in part to the controversy it provoked, "I remember having tea with Victoria Ocampo not long before she died and she liked very much my first script. She saw it four times. Earlier she had said, 'I want you to have tea with me at San Isidro because Graham Greene is coming. He's seen your film. He wants to meet you. So I went. Those were pregnant days. I was just beginning as a professional writer. Later, at the Film Festival in San Sebastian, Spain, when Graciela Borges won the prize for the best actress, we were sitting on the bed awaiting news...Raul de la Torre and Leopoldo Torre Nilsson, and I remember saying to myself, 'these are the people I'd like to be with: people interested in creation. "

Bemberg would have to struggle further. Her next film, *Triangulo de cuatro* (1974), directed by Fernando Ayala, told the story of a man torn between a traditional wife and an independent mistress. It won several scriptwriting awards for Bemberg, but she was unsatisfied with both it and its predecessor. Believing that "no man could understand what was happening with the new awareness of women," she decided to go behind the camera herself.

In 1979 she wrote a script about a homemaker who goes on a personal protest strike against her husband. But when she submitted *Senora de nadie* to the film board for approval, it was censored by the military regime then in power. Undaunted by this setback, she went to New York to study acting with Lee Strasberg. "I wanted to feel the needs and fears of the actors in order to understand and to be able to make them trust me." In 1981, back in Argentina, she formed her own production company with Lita Stantic and in that year wrote, directed, and produced her first film, *Momentos*. Set by the sea in winter, it had a psychological theme dealing with role reversal and a depleted love affair between two married people. As Bemberg says, "It was the beginning of a long-lasting complicity between the female audience of Argentina and the first successful grandmother filmmaker in the country! "

The election of Raul Alfonsin in 1982 ushered in a renewed commitment to democracy in Argentina, and with it freedom of expression that had been impossible during years of military rule. Immediately Bemberg dusted off the script for *Senora de nadie* and, as its director, finally brought the story to the screen. As in the case of *Momentos*, she and Stantic invested considerable money of their own to make the project happen. "There are both advantages and disadvantages coming from a privileged background. In one sense I was able to produce my first two films. If I hadn't invested my own money I never would have made movies. No one would have believed in me. I was already quite an old woman with no training, no track record. But also one has to apologize for one's privileges because sometimes they provoke envy. Sometimes I sensed (and I don't think this was paranoia) the critics had their shotguns trained ready to shoot me down. "

In point of fact, among the critics who were predominately male and, in Bemberg's words, "tended to be pushovers for breasts and bullets," she gained respect for her technical skills and willingness to take on difficult material. Equally positive was the popular acclaim, such as in Taormina, Sicily, where *Senora de*

*nadie* was previewed at a film festival. "Afterwards, a group of ten women, all dressed in black, these weather-beaten faces, very cross, they came over to me with a great bunch of wildflowers and said 'Grazie in il nome di donne di Catania (Thanks in the name of the women of the province of Catania). These women had absolutely nothing to do with me. They were peasants from a different social level. And yet there was still a great sense of solidarity that boiled from the caldera of feminism grown out of the fact that women from youth to old age for too long have served as 'private servants'. That's when I realized that (more films) were what I had to do. "

Bemberg wasted little time. In 1984, at age sixty-two, she directed *Camila*, which earned her international recognition, even an Oscar nomination for best foreign film. The true story, well known to Argentines, is that of Camila O'Gorman, a high-born "Juliet of the Pampa" who eloped with her confessor, Father Ladislao Gutierrez. The year was 1847, during the repressive dictatorship of General Juan Manuel de Rosas, and for this sacrilege, the pair was executed. A short film about Camila and Ladislao had been made in 1912 but repressed. Thereafter every director since was prohibited from retelling the tale until finally, in 1982, President Alfonsin outlawed film censorship "Why did this love affair between a socialite and her priest threaten Argentine regimes for almost 140 years?" a reporter for the New York Times asked Bemberg in 1984. "Camila was a transgressor, she broke the received pattern of Argentina, not to mention feminine decorum. Not only did she enjoy a love affair with her priest, but her action fought the paternalistic order of family, church, and state." The film, which at the time cost a mere US\$370,000, seized the imagination of the Argentine people, especially women. "Every day in Buenos Aires five or six infant girls were named Camila," Bemberg recalls. It also represented a new direction for its director: away from psychological themes in favor of something like opera. "I wanted a melodrama. I don't think it's a bad word. I was breaking through my first attitude. I said to myself, 'If I don't, I'll be repeating myself. "

Repetition would hardly prove to be a problem for Bemberg, who next tackled the theme of sexual repression and hypocrisy in a striking film, *Miss Mary* (1986). Set in the years just prior to the rise of Peron, it is, according to Bemberg, "a fresco of an epoch I knew personally. There are many parts in which I show, but it's not a story of my life." The success of *Camila* had eliminated some of the financial concerns of earlier films, and thus she and her backers could afford an internationally acclaimed star, Julie Christie, to play the title role.

*Miss Mary* is an unattached English governess imported to tutor, chaperon, and play surrogate mother to the children of a domineering *estanciero*, who has affairs almost beneath the gaze of a passive wife. A code of ghostly silence prevails regarding sex, marriage, politics, and thus only in the most awkward way do the children, confront their maturing bodies, their father's infidelity, and the reality of social unrest about to explode outside the manicured grounds of the country estate. With Jorge Goldenberg, a writer based in Mar de Plata, Bemberg coauthored the well-paced script.

It skillfully documents the children's gradual awakening, as well as that of the starchy lady contracted to look after them.

In 1991, for her most recent project specifically about women, Bemberg and the Uruguayan playwright Antonio Larreta, adapted part of Octavio Paz's biography of Sor Juana Ines de la Cruz for the film *Yo la peor de todas* (I, Worst of All).

Bemberg likens the story to that of Virginia Woolf, who three hundred years later would claim "a room for her own." Sor Juana, a seventeenth-century Mexican nun, possessed of a great mind and heart, generated some of the most exquisite poems and essays of all time, and yet she was destroyed by the misogyny and fanaticism of the Inquisition. "Do you recall the scene in which Sor Juana is giving a class?" Bemberg asks. "She says, 'Intelligence doesn't have a sex, and women too have the right to investigate the rights of the universe. Eh? It's true. I believe that. If a woman chooses silence and solitude in order to create, she should be able to do so. I'm sure she felt that dramatically. I have a little notebook I've kept over the years in which I record what men have said about women. It's terrible--from Genesis to Ernesto Sabato, Jose Ortega Gasset to Henry Miller.'"

Yo la peor de todas, again produced by Stantic and starring Assumpta Serna as Sor Juana and Dominique Sanda as her ally, the Marquesa de Mancera, was filmed at the studios of GEA Cinematografica in Spain. The film was a challenge both technically and aesthetically because a way had to be found to animate the stark setting of a nunnery in colonial Mexico, especially Sor Juana's book-lined study and sparsely appointed cell. With the support of the Argentine costume designer Graciela Galan, who already had brought her virtuosity to several Bemberg films, and Voytec, a London-based stage design firm, the team eventually created a "convent in the abstract." Ornately furnished interiors and opulent gowns and robes, even samplings of Sor Juana's comedias performed for the nobility, suggest the prosperity of New Spain during the Counter-Reformation. Yo la peor de todas does justice to Paz's carefully researched Las trampas de la fe (The Traps of Faith), while indirectly celebrating the ongoing struggle of today's women to redefine their own horizons.

Does Bemberg have filmmaking heroes? "I didn't go to the movies as a child. It wasn't allowed except maybe once or twice a year. I had a horrible childhood: good manners, little affection, a very powerful man for a father who always read stock quotations and spoke through a governess, my mother a typical Spanish-Argentine matron, well mannered but alone. So when I became a filmmaker, I tried to avenge her and not be like her. But anyway...my first film has the influence of Michelangelo Antonioni in which very little things suddenly become very relevant, objects for instance. The one who influenced me most, his words--Notes on Cinematography--that's Robert Bresson. He's my master. His book is all torn because still I read it constantly when I start a film. think all my films are very different so I don't really have a predictable style. I think it's better to be able to say the opposite.

Recently, Bemberg has admired The Piano (known in South America as La leccion del piano) by New Zealand filmmaker Jane Campion. "In most films, eroticism for the most part is portrayed from a masculine viewpoint. They speak of their sexual prowess, conquests but--excuse me, I'm going to be very crude--rarely do they mention their inadequacies, problems with erections, impotence. Of that they don't speak. On the other hand, it's my impression that if a woman doesn't reach marriage as a virgin, well... But now it seems to me women are beginning to speak out beyond just talking to one another. It's very refreshing: observing events from a different angle. Maybe we've been suffering from a kind of mental fatigue, saying the same things for too long. This film of Campion has a very erotic quality, but it's so different from eroticism told by a man, which is so conventional because they copy each other, and it's as if we have a role, even in bed, on

how to behave. The man is the strongest, so he uses his force. Let's put it bluntly. With Campion you have the sensuality of touching in a very refined manner, subtle, real. Many women have told me: 'That's the way it is, you know, it's not like where you have these women gushing and panting.'"

In May 1993, after working for six months with a budget under three million dollars, Bemberg completed De eso no se habla, starring Marcelo Mastroianni, Luisina Brando, and Alejandra Podesta. Feeling "a bit out of breath on the subject of feminism," she decided to avoid her own personal agenda in favor of a short story written by Argentine poet and arts critic Julio Llinas. Her partner on earlier films, Lita Stantic, had embarked on her own directorial debut (a film about los desaparecidos, Un muro de silencio (A Wall of Silence), starring Vanessa Redgrave), thus Bemberg entered into a new partnership with another local producer, Oscar Kramer. De eso deals with risky subject matter: that of a doomed love affair between an aging bachelor, Ludovico d'Andrea, and a strong-minded, imaginative adolescent dwarf named Charlotte. "I approached several production companies but without success," Bemberg recalls. "One English producer said, 'I love the script but I'm a coward. I won't risk the money because it's a very audacious film. In the end, I involved myself economically and naturally, I hope to recuperate the investment.'"

Bemberg approached Mastroianni for the role of the bachelor, and he accepted. "I talked with him from Paris. He was at one of those health spas. I told him I didn't want to talk much about his character. He howled with joy. 'That's the way I like it, not as they do in the United States: three weeks around a table in New York analyzing how was his youth, his mother, his first sexual experience.' " Jorge Goldenberg again coauthored the script with Bemberg. "We saw the story as a fable, a fairy tale. If we got psychological, I knew we were dead. No one asks why the mother is jealous of Snow White. Nobody cares!" As to doing a project with Mastroianni, "When you have the privilege of working with great artists, it's such a short cut. You don't have to explain. He's such a big, beautiful man in every sense of the word. He's generous, warm, fun, he smiles, he's a bit melancholic. He's getting old, a bit tired. Sometimes he gets a bit cranky, but he's more endearing for it because he was perfect for the role."

De eso is set in the 1930s in an imaginary town called San Pedro de los Altares. "In his mind, Llinas saw the town near Cordoba," Bemberg points out, "but when I read the twenty-page story, I felt a need for big, wide horizons, the pampa, because it has a metaphysical dimensions." Power lines, television antennas, and other modern conveniences of rural Argentina destroyed that illusion, and so Bemberg went to the historic town of Colonia, on the Uruguayan shore opposite Buenos Aires.

"We decided the river--the muddy waters--could serve just like the immense plain. That's where we discovered the dramatic ending, which is not in Llinas's original story. I greatly enjoyed working in Colonia. It's very Argentine, but at the same time it could be Czechoslovakia or Omaha, Nebraska."

Bemberg's highly original and haunting film has enjoyed critical and popular acclaim, with several critics (Nestor Tirri of Clarin, for example) calling it her best film. Shown at the Venice Film Festival last September, De eso opened to audiences in South America last year and is scheduled for release in the United States this summer.

Bemberg admits to feeling empty when she finishes a film. "It's like a drug. It's

such a high. It's so strong that when you finish, you ask, 'How do I live now? But you know, I don't really have much time. I'm playing a battle with the clock. When you do period pieces you waste much more time. So I think I'll do something contemporary. It's cheaper and faster.'"

Bemberg has considered doing one of the ficciones of Jorge Luis Borges, for example *El sur*. But because Carlos Saura already made a splendid film version of that famous story, she's looking at another Borges tale, *Emma Zunz*, also *Cavando un foso* (*Digging a Pit*), a tale of guilt and duplicity by Borges's longtime friend and collaborator, Adolfo Bioy Casares.

"I don't know. I would like to do a film about the problems of young people. We're leaving a terrible world for them. Women aren't to blame, but they are accomplices. The bogeymen are the men driven crazy with power, sex, money, status, publicity. You don't make a planet with violence, guerrillas, Mafia, prostitution. It's horrible, a nightmare, misery, countries bursting with caviar and others dying of hunger. I don't want to sound naive, but that's where I think we need women setting around the table talking about disarmament. We have a different program. Maybe it's because we know how difficult it is to bring up a child."

Bemberg is particularly critical of the situation in her homeland. "I believe Argentine men suffer from great insecurity. Argentina is one of the most machista countries in the world. Just watch television. Almost everything is defined by male protagonists as is rock 'n roll, which has invaded this country amidst great apathy. Just this week, a roquero from the United States exposed himself on stage and that's supposed to be funny. If we women don't react, get angry, respond to what's happening, it demonstrates women's passivity and indifference. We get what we deserve. But it's quite lonely because there are very few people who feel as I do. Some young, ungrateful women don't recognize the doors were banged open by older, angrier women of my generation. Others aren't interested. They prefer to go the secret, private, personal way through a kind lover or husband and say we have no problems."

In 1984, the *New York Times* described Bemberg as "improbably youthful," a phrase that remains as apt today as then. Now beginning her seventh decade and a great-grandmother at that ("I ought to be in *The Guinness Book of World Records*"), she puts in long hours at her office on Calle Libertad overseeing projects both current and pending. She is blessed with a particularly devoted partner, Oscar Kramer, perhaps best

known for his coproduction of *La historia oficial* (*The Official Story*).

His strong commitment to urgent social issues meshes well with Bemberg's brand of activism. Buoyed by the local critical response to *De eso*, both of them are cautiously optimistic regarding the film's potential worldwide.

Among all the female protagonists Bemberg has brought to the screen, one might expect her to identify most strongly with Sor Juana, or Camila, or perhaps one of the daughters nurtured by Miss Mary, and yet, with a bit of nudging, she confesses, "No, no, I'm Charlotte. Charlotte's a metaphor for anybody that's different: a dwarf, black person, young homosexual, even a big, fat, ugly woman, who like anyone else has the right to a place in the sun. I was different from my brothers and sister. I was a subversive, a dreamer, and probably a filmmaker since I was a little girl. What surprised me was that I never suspected I could have some artistic disposition. Well ... with each film, each film is a formidable exercise in self-knowledge. That's what I've realized ... and after making *Sor Juana*, after telling the

dramatic story of this extraordinary woman - I don't think in all the world there's been a woman with the competence and richness of mind of Sor Juana - I said to my own sex, to my beloved sisters, here are five films each with questioning women. Here are examples by which to model your own identities.

## Schede degli 11 film in rassegna

1. Crónica de una Señora
2. El Mundo de la mujer
3. Triángulo de Cuatro
4. Juguetes
5. Momentos
6. Señora de Nadie
7. Camila
8. Miss Mary
9. Yo, la peor de todas
10. De eso no se habla
11. El impostor



### 1. Crónica de una Señora - Argentina - 1970

Regia: Raúl de la Torre; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg e Raúl de la Torre; Fotografia: Juan Carlos Desanzo; Montaggio: Oscar Souto; Musica: Roberto Lar; Scenografia: Rosa Zemborain e Tita Tamames; Interpreti: Graciela Borges, Lautaro Murúa, Federico Luppi, Mercedes Sombra, Angie Reynal, Blanca Isabel García Uriburu, José Marie, Sara Bonet, Gustavo Fabiani, Fernando Iglesias, Jorge Fizon, Miguel Bayón, Carmen Cavaliero, Socorro González, Rene Knutti, Marisa Prado, Carlos Padulla, Amadeo Sáenz Valiente, María del Carmen Medrano

35 mm, colore, v.o., st. ingl., 100'

Premi:

Migliore interpretazione femminile al Festival di San Sebastián

Fina, ideale moglie borghese di un facoltoso uomo d'affari, non sa darsi pace del suicidio della sua migliore amica Cecilia. La vita di Cecilia rispecchiava il suo vissuto: un'esistenza caratterizzata dalla noia e dalla solitudine che la spingeva a lanciarsi in occasionali relazioni extraconiugali.

Fina cerca di analizzare e capire le ragioni che hanno spinto Cecilia a questo drammatico gesto. Rimane però sconvolta quando apprende che il suo attuale amante, un artista bohémien, era lo stesso di Cecilia al momento del suo suicidio....

Nel film la regista fa riferimento ad un pensiero femminista quando la protagonista legge il libro "Le deuxième sexe" di Simone de Beauvoir e sfoglia la traduzione del libro "The Feminine Mystique" di Betty Friedan.

### 2. El mundo de la mujer - Argentina - 1972

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg  
16 mm, colore, v.o., st. f., 17'

La regista, per questo cortometraggio si recò con la sua telecamera, all'esposizione "Femimundo" a Buenos Aires, una fiera stracolma di articoli di consumo per donne. L'intento della Bemberg è quello di mostrare come questi prodotti di bellezza esposti determinano l'immagine "ideale" delle donne proposta dagli esperti maschili di marketing.

\* \* \* \* \*

"Femimundo" era il luogo ideale nel quale la neoregista poteva mostrare lo "sguardo critico": nel linguaggio dei militanti quali la Bemberg, quest'ultimo viene spesso definito come "sguardo di genere", che denuncia i secoli di condizionamento sociale che hanno costruito il "femminile".

Di conseguenza la cinepresa, più che posarsi, "svolazza" tutto il tempo fra elettrodomestici, sfilate di moda e di acconciature, ecc.. Ciò viene presentato con ironia, ma anche con irritazione, in quanto ci sono momenti in cui l'offerta di "immondizia" per il consumo femminile risulta perfino offensiva. El mundo de la mujer non sfugge al sarcasmo: il contrasto fra l'aspetto spesso sofferto e perfino sciupato delle donne fra il pubblico e le venditrici e le modelle è francamente drammatico.



La cinepresa si situa sempre nel luogo più critico, laddove il brutto e l'artificiale si alternano senza nessuna pietà.

Non c'è nulla di spontaneo in questo sguardo risoluto: Bemberg confronta lo spettatore, soprattutto la spettatrice, con una realtà celata dalle pratiche sociali: il presunto "mondo della donna" non è "della donna". E' un mondo di cose, di oggetti, e di merci, nel quale la donna è soltanto uno strumento mediatore.

Nulla in questo presunto "mondo della donna" è pensato per il suo "spirito-corpo", per la sua intelligenza, per lo sviluppo della sua creatività, per l'esercizio della sua libertà e perché viva in pienezza la sua condizione di "persona".

Il montaggio ritmico e sicuro di Miguel Pérez accentua i contrasti, contribuendo in questo modo alla chiarezza della denuncia.

Tratto da:

Clara Fontana, María Luisa Bemberg, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.



Su primera experiencia personal al frente de un equipo tuvo carácter casi experimental de ensayo y aprendizaje y se hizo en 16 mm. Es *El mundo de la mujer*, un cortometraje de 17 minutos que María Luisa Bemberg dirigió en 1972 y se rodó en el espacio de la Exposición Femimundo presentada como resumen de " todo lo que interesa a la mujer, modas, belleza, peinados, artículos para el hogar". Está filmada en ese amplio escenario abarrotado de ofertas, stands, público, exhibiciones y objetos, pero no es simplemente un documental. Femimundo estaba concebida no sólo como un muestrario de todo lo que la mujer es sino de lo que "debe ser" en el sentido más trivial de la femineidad. Era el lugar exacto para que la flamante directora ensayara una mirada crítica: el el lenguaje de las militantes, y Bemberg lo es, la mirada crítica, a veces definida como " mirada de género ", es la que denuncia lo que siglos de condicionamiento social han construido como "lo femenino". En consecuencia la cámara, más que posarse, revolotea todo el tiempo entre electrodomésticos, desfiles de modas y peinados y aparatos surrealistas destinados a la belleza y el confort. Toda esta parafenalia de uso esencialmente doméstico es presentada con ironía y a menudo con irritación. Hay momentos en que la oferta de basura para consumo femenino hasta resulta ofensiva.

*El mundo de la mujer* no elude el sarcasmo: en contraste entre el aspecto a menudo sufrido y hasta gastado de las mujeres del público, y las estilizadas vendedoras, modelos y recepcionistas es francamente dramático. La cámara se ubica siempre en el lugar más crítico, allí donde lo feo y lo artificioso se alternan sin ninguna piedad. No hay nada de espontáneo en esa mirada. Todo es deliberado pero el efecto resulta "deliberativo". Al objetivar la imagen y contrastar los planos, Bemberg enfrenta al espectador y sobre todo a la espectadora, con un hecho encubierto por las prácticas sociales: el pretendido "mundo de la mujer", no es "de la mujer". Es un mundo de cosas, objetos, mercancías. La mujer es apenas un instrumento mediador. La ideología de la exposición presenta como inclinación natural de las personas de sexo femenino.

Nada de ese supuesto Mundo de la mujer está pensado o diseñado para el espíritu-cuerpo de la mujer, para su inteligencia, para el desarrollo de su creatividad, para el ejercicio de su libertad, para que viva en plenitud su condición de "persona".

El montaje rítmico y certero de Miguel Pérez acentúa los contrastes y así contribuye a la claridad de la denuncia.

### 3. Triángulo de Cuatro - Argentina - 1975

Regia: Fernando Ayala; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg; Fotografia: Víctor Hugo Caula; Montaggio: Oscar Montauti; Musica: Sergio Mihanovich; Scenografia: Emilio Basaldúa; Interpreti: Graciela Borges, Federico Luppi, Thelma Biral, Juan José Camero, Jorge Rivera López, China Zorrilla, Perla Santalla, Jorge Martínez, Nya Quesada, Enrique Pinti, Héctor Fernández Rubio, Augusto Larreta, Luis María Mathé, Ante Garmaz, Adriana Alterio, Olga Bruno, Maruja D'Alba, Mirta Rojas, Jorge Pérez Vila, Osvaldo María Cabrera; Produzione: Héctor Olivera – Aries Cinematografica  
35 mm, colore, v.o., 103'

Premi:

Migliore sceneggiatura assegnata dall'Associazione Argentina degli scrittori.

Felipe è diviso tra Laura, moglie tradizionale e Teresa, amante indipendente. A questo triangolo si aggiungerà Martin, l'amante della moglie, il quale contribuirà a definire l'attitudine di una delle due donne..

\* \* \* \* \*

La trama del film è semplice, ma a livello di sceneggiatura una storia può essere raccontata in modi diversi e quella della Bemberg è curata nei minimi dettagli. Gli interpreti sono di ottimo livello e la direzione è fatta da un regista argentino affermato, Fernando Aloya.

Come in *Cronica di una señora* anche questo film affronta il tema dell'adulterio, e soprattutto da un punto di vista femminile, in un paese ancorato ai valori patriarcali della famiglia in cui la donna è relegata al suo ruolo riproduttivo e vive all'ombra del capo famiglia maschio.

Il film narra la storia di Laura (Thelma Biral), di suo marito Felipe (Federico Luppi) e l'amante di Felipe, la modella Teresa (Gabriela Borges), che sul lavoro si trasforma in Sandra. Il quarto protagonista che completa il triangolo a quattro che non riveste un ruolo importante è Martin, l'amante di Laura. Nei rapporti extra-coniugali quello di Felipe con Teresa è il più intenso mentre Laura resta fondamentalmente innamorata del marito. La figura di Teresa è particolarmente interessante per l'aspetto della sua dualità, Felipe inizialmente è attratto dal personaggio Sandra, una modella di un'agenzia pubblicitaria, ma resta ancora più affascinato dalla donna dopo che si spoglia del suo travestimento e diventa Teresa esprimendo se stessa. Il film si sviluppa attorno alle due protagoniste e propone un confronto tra l'essere superficiale di Laura con l'essere più profondo di Teresa.

In molte interviste la Bemberg dichiara come i film *Crónica de una señora* e *Triángulo de cuatro* l'abbiano convinta a dirigere personalmente i film di cui aveva fatto la sceneggiatura per il bisogno di raccontare la storia secondo la sua intenzione.

L'incomprensione che ha trovato da parte dei due registi con cui ha lavorato a stretto contatto è comprensibile con il seguente esempio dal film *Crónica de una señora*:

"In una scena del film *Crónica de una señora* Fina si dispera nel rendersi conto di quanto fosse vuota la sua esistenza, la Bemberg, che assisteva sempre alle riprese, riteneva, quale autrice, che per darvi maggior risalto occorresse uno speciale primo piano. Ma non le è stato possibile convincere de la Torre che provava una

forte antipatia verso il personaggio di Fina, che secondo la Bemberg era una vittima delle circostanze”.

La Bemberg ha preparato la sceneggiatura *Triángulo de Cuatro* per il famoso regista Fernando Ayala girato nel 1974 in un breve periodo di ottimismo nell'industria del cinema con il ritorno di Perón. Questa commedia è un dramma sull'infedeltà coniugale e gli intrighi sessuali tra coppie agiate, aveva un cast d'eccezione (Graciela Borges, Federico Luppi). Ha avuto un successo commerciale, ma non soddisfece la Bemberg che ancora una volta costò l'abisso fra le sue intenzioni e il risultato finale. E' stata la conferma che l'ha spinto a diventare regista.

Tratto da:

Catherine Grant, "María Luisa Bemberg and Argentine culture", in: John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, Maria Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000, pp. 77-84.

#### 4. Juguetes - Argentina - 1978

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg

16 mm, colore, v.o., st. f., 12'

Questo cortometraggio è girato in una fiera di Buenos Aires (alla Rural de Palermo) e denuncia le esplicite differenze di genere nei giocattoli fatti per bambine e per bambini. I giocattoli delle bambine rinforzano il tradizionale passivismo del genere, mentre quelli dei bambini stimolano avventura e immaginazione, che definiscono i ruoli sociali della donna e dell'uomo.

Sono infatti presentati come strumenti di discriminazione sessuale che derivano da una vecchia concezione socioculturale, oltre a corrispondere ad una serie di interessi commerciali.

\* \* \* \* \*

Come nel cortometraggio precedente, *El mundo de la mujer*, *Juguetes* si basa sull'esperienza individuale della regista e venne girato all'esposizione dedicata al giocattolo infantile del 1978.

Le immagini mostrano che tali ninnoi dall'apparenza innocente sono in realtà un potente strumento sessista di pressione psicologica. Nel film i giocattoli costituiscono una discriminazione di genere: per le bambine ci sono solo bambole, cucine, elettrodomestici in miniatura, che imitano quelli che useranno da adulte; sono una caricatura in forma ridotta di ciò che la regista ci aveva presentato nel cortometraggio precedente. Anche in questo gli oggetti possiedono un valore perverso e mancano di innocenza. Questi giocattoli destinati a menti indifese non sono neutrali; essi sono fortemente organizzati secondo uno scopo: quello di stimolare la forza, l'audacia, la competitività e l'intelligenza nei bambini e di promuovere la tenerezza, la sottomissione, il sentimentalismo e l'umiltà nelle bambine. Questi fattori nell'età adulta contribuiranno per i maschi a destreggiarsi meglio nello spazio sociale, mentre per le femmine a rimanere confinate nello spazio privato della famiglia, penalizzandole nella lotta per affermarsi nella vita.

*Juguetes* include numerose interviste a bambini e bambine fra i nove e i dieci anni. I bambini si immaginano il loro futuro come liberi professionisti, le bambine si immaginano madri di famiglia o maestre e infermiere.

Tutto il cinema della Bemberg è un dialogo irritato contro un vissuto di condizio-

namento oppressivo. All'interno di questo dialogo, *Juguetes* costituisce un rimprovero alla famiglia, e in generale agli adulti, rei di usare i giocattoli come espressione di affetto, ma che in realtà sono complici millenari della discriminazione femminile.

Questo cortometraggio combattivo si mantiene attuale. Il finale è dedicato a Barbara, una nipotina della regista, con la speranza che il suo futuro si apra ad una prospettiva di autentica libertà.

Tratto da:

Clara Fontana, *María Luisa Bemberg*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.

• • • • •

Todavía faltaba conquistar esa cuota de autoafirmación que sólo la experiencia directa podía darle. Bemberg filma otro cortometraje, *Juguetes*, de sólo 12 minutos, y que como antes *El mundo de la mujer* se conecta con su experiencia como mujer. *Juguetes* se filmó en la exposición dedicada al juguete infantil de 1978 y denuncia a estos objetos destinados al entretenimiento de los niños como peligrosos instrumentos que favorecen la discriminación sexual. Las imágenes van mostrando que estos pintorescos "chiches" de apariencia inocente, los juguetes, son una potente artillería sexista puesta al servicio de algunas formas muy sutiles y encubiertas de presión psicológica. Aun quienes no coinciden con esta opinión tendrán que admitir que tal como sostiene Bemberg los juguetes están fuertemente discriminados por género. De eso habla la película a través de lo que muestra: para las niñas sólo hay bebés, cocinas, electrodomésticos diminutos que imitan los que usarán de adultas: son una caricatura en tamaño reducido de lo que Bemberg ya nos presentó en *El mundo de la mujer*. También aquí los objetos tienen un aire perverso. Carecen de inocencia. Estos juguetes destinados a mentes indefensas no son neutrales. Están fuertemente organizados según una finalidad, afirma la película. En los varones se estimula – mediante juguetes – la fuerza y audacia, la competitividad y la inteligencia, aquellos factores que el la edad adulta contribuirán a su mejor desempeño en el espacio público, interpretando el rol que el patriarcado reserva a los varones. Los juguetes destinados a las niñas en cambio promueven la ternura, la sumisión, la sentimentalidad, la humildad, enseñan a coser y cocinar, aptitudes que sirven para la atención de los hijos, el marido y el hogar, tareas que confinan a la mujer en el espacio privado y que como todas sabemos resultan poco útiles en la lucha por la vida. *Juguetes* incluye numerosas entrevistas a niños y niñas de entre nueve y diez años. Los chicos proyectan su futuro como profesionales. Cuando se interroga a las niñas sus respuestas pasan por el casamineto, el hogar y los hijos.

*Juguetes* es también un cortometraje combativo. El final está dedicado a Bárbara, una chiquilita nieta de Bemberg, con la esperanza de que su futuro se abra a una perspectiva de auténtica libertad.

## 5. Momentos - Argentina - 1981

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg e Marcelo Pichón Riviere;

Fotografia: Miguel Rodríguez; Montaggio: Miguel Pérez; Musica: Luis María Serra; Scenografia: Margarita Jusid; Interpreti: Graciela Dufau, Miguel Ángel Solá, Héctor Bidonde, Cuny Vera, Mario Luciani, Ángela Ragno, Silvia Folgar, Noelia Arditti, Florencia Arditti, Alejandro Vanelli

Produzione: María Luisa Bemberg  
35 mm, colore, v.o. st. f / ingl., 97'



Premi:

Migliore sceneggiatura e interpretazione femminile ai Festival di Huelva e Chicago

Lucía, una donna di mezza età, ha una relazione adultera con un uomo molto più giovane di lei. La regista descrive la figura di una donna che sovverte i ruoli pre-stabiliti dalla società del suo tempo (il contratto matrimoniale, il rituale degli amanti).

La ricerca del piacere e della libertà individuali appaiono in questo film come possibili, i rischi sono relativizzati. Il finale aperto suppone l'inizio di nuovi conflitti senza peccato: l'infedeltà non è giudicata colpevolizzante.

La peculiarità di questo film e in generale di tutte le opere della Bemberg è di non connotare negativamente i suoi personaggi femminili.

\* \* \* \* \*

Il dialogo immaginario che María Luisa Bemberg sostiene con i propri conflitti e con la propria storia di donna, si concretizza alla fine in questo lungometraggio, nel quale la regista affronta l'impegno di esprimere quello che pensa senza alcuna interferenza esterna.

Lei immagina, scrive e dirige ricorrendo alla propria ispirazione, però anche alle proprie risorse espressive. Così produce e filma *Momentos*, che per la prima volta porta nel cinema argentino una storia pensata e diretta da una regista che possiede una chiara coscienza di genere, vale a dire di ciò che la cultura in un processo di millenni ha costruito come "genere femminile".

La trama di questo film si riferisce ad una esperienza realmente vissuta dalla Bemberg: a un incontro tra conoscenti, un uomo racconta i dettagli di un'avventura sentimentale, facendo abbassare lo sguardo delle donne presenti. Lei stessa è colpita dal cattivo gusto del racconto: le pare degradante e che sarebbe stato migliore se raccontato da una donna.

L'idea fu quindi quella di tradurre in un film la sua visione della storia. La donna sposata che abbandona suo marito, senza alcun rumore tranne quello della tristezza, e l'uomo più giovane, sposato con due figli che interrompe la sua vita matrimoniale, è un argomento già trattato nel cinema. Bemberg però lo reinventa, togliendogli qualsiasi connotazione di tipo morale. L'adulterio non viene visto in modo trasgressivo: il conflitto passa attraverso i sentimenti e non attraverso la morale.

I personaggi del film, interpretati magistralmente da Graciela Dufau e Miguel Ángel Solá, risultano credibili e convincenti. Nell'amante c'è qualcosa di infantile che colpisce il senso materno di lei: la maggiore età della protagonista crea un sentimento di protezione nei confronti di lui. Avendo lei stessa studiato da attrice

e cosciente delle difficoltà legate alla recitazione, la Bemberg pone particolare cura nella relazione con le sue attrici e con i suoi attori.

Già in questo suo primo lungometraggio come regista, María Luisa si pone al servizio della storia, narrandola senza ostentazione, limitando i dialoghi e le immagini all'essenziale, con l'intento di spiegare l'indole passionale della relazione. Eliminando le connotazioni negative dell'adulterio e mostrando una relazione franca tra Lucía e il marito, e malgrado un finale aperto, mostra un grado di maturità insolito in una relazione romantica.

Tratto da:

Clara Fontana, *María Luisa Bemberg*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993



El diálogo imaginario que María Luisa Bemberg sostiene con sus conflictos, con su propia historia como mujer, cristalizó finalmente en un largometraje en el que enfrenta el compromiso de decir lo suyo sin que nadie interfiera. Por fin imagina, escribe y dirige librada a su propia inspiración, pero también a sus propios recursos expresivos. Así produce y filma *Momentos*, que por primera vez trae al cine argentino una historia pensada y dirigida por una directora que tiene clara conciencia de "género", es decir, de aquello que la cultura en un proceso de milenios ha diseñado como "género femenino".

Bemberg participaba – así lo cuenta – a una reunión social. Uno de los invitados relata lo pormenores de una aventura sentimental y por alguna razón la historia hace bajar la mirada de las señoras. Bemberg recuerda que también a ella esa historieta le cayó mal. Le pareció que el relato era degradante y que hubiera sido muy distinto de haberlo contado una mujer. Narrado por una mujer, esa trama de encuentros, apasionamiento, romance, incomunicación y aburrimiento se transformó en *Momentos*, su primer largometraje. La mujer casada que abandona a su marido, sin más ruido que la tristeza, y el hombre más joven, casado y con dos hijos que suspende su vida matrimonial, aunque con innumerables variaciones, ya formaban parte del arsenal dramático tradicional. Bemberg lo reinventa al quitarle toda connotación moral. El adulterio se esfuma. Nadie transgrede nada. El conflicto pasa por los sentimientos, no por la moralidad. Como además están interpretados con convicción por Graciela Dufau Y Miguel Ángel Solá, el resultado es muy convincente. Bemberg pone especial cuidado en el trabajo de sus actores. Por ser su primera película, Bemberg se pone al servicio de la historia, que está narrada sin alardes. Al clima de intimidad que crea la sucesión de planos medios y primeros planos en una permanente exploración de las expresiones hay que añadir un cierto despojamiento tanto de la imagen como del diálogo que nos ahorra el "obligatorio" adobo erótico aquí reducido a lo imprescindible para explicar la índole de la relación que es estrictamente pasional. Es obvio que en el análisis de Bemberg el personaje de Lucía no es una adúltera ni su marido, Mauricio, un "cornudo". La relación entre ambos está planteada como extremadamente franca y el final, aunque abierto, exhibe un grado de adulez insolito en una historia romántica.



## 6. Señora de Nadie - Argentina - 1982

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg; Fotografia: Miguel Rodríguez; Montaggio: Miguel Pérez; Musica: Luis María Serra; Scenografia: Margarita Jusid

Interpreti: Luisina Brando, Rodolfo Ranni, Julio Chávez, China Zorrilla, Gabriela Acher,

Susú Pecoraro, Guillermo Rico, Berugo Carámbula, G. Palmes, Villanueva Cosse, María Ibarreta, Damián Urquino

35 mm, colore, v.o. st. f / ingl., 98'

Premi:

Miglior sceneggiatura assegnata dall'Associazione Argentina degli scrittori.

Miglior interpretazione femminile ai Festival di Taormina e Panamá

Leonor scopre il tradimento del marito Fernando e decide di lasciare la famiglia. Individua un'altra donna dentro di sé e sceglie di vivere al di fuori degli schemi sociali prestabiliti. Leonor non è sconvolta dall'infedeltà in sé, ma dall'insieme di bugie che nascono da queste situazioni, da lei vissute come una totale mancanza di rispetto. Nel film vediamo un flashback in cui la protagonista si ricorda di aver detto al marito: "non mentiresti al tuo partner d'affari, perché a me sì?". La regista desidera mostrare che un contratto matrimoniale non ha lo stesso valore di uno commerciale. Anziché accettare la situazione vivendola da vittima, Leonor sceglie un percorso incerto, confrontandosi con il mondo del lavoro, con quello degli affetti e con quello della sessualità.

Nel 1979 la sceneggiatura di *Señora de Nadie* venne censurata dal regime militare vigente.

\* \* \* \* \*

Questa pellicola, intuendo il profondo malcontento presente nella società argentina, anticipa le conquiste sociali della donna che avvennero dopo la caduta del regime militare. Nel 1986 si approvarono infatti leggi a favore dell'uguaglianza giuridica della donna e il divorzio.

Anche in questo caso la Bemberg combina la sua esperienza individuale (si separò infatti dal marito e non si risposò più) con le proprie convinzioni teoriche.

Leonor, sposata e con due figli, che vive unicamente per la famiglia, rappresenta l'archetipo della donna di classe media urbana. La protagonista non si pone delle domande su se stessa e ancor meno sull'amore. Ma il giorno in cui scopre l'inganno del marito, finalmente ella prende coscienza di sé e reagisce, accettando di affrontare una nuova vita, piena di difficoltà pratiche e affettive.

In una società fortemente machista, come quella argentina, una giovane donna, bella e di mezza età come Leonor, incontra enormi difficoltà nel ricostituire una coppia stabile. Anche in questo film il finale è eccellente e rivoluzionario. Sarà infatti l'amico omosessuale a scoprire in Leonor una persona di grande valore e di grande dignità, che altri uomini, compreso il marito, non sono capaci di vedere e a offrirle ciò che la relazione sessuale non sempre implica: affetto, solidarietà e compagnia.

Tratto da:

Clara Fontana, *María Luisa Bemberg*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993



## 7. Camila - Argentina - 1984

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo e Juan Bautista Stagnaro; Fotografia: Fernando Rivas; Montaggio: Luis César D'Angiolillo; Musica: Luis María Serra; Scenografia: Abel Facello; Interpreti: Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio, Boris Rubaja, Mona Maris, Elena Tasisto, Carlos Muñoz, Héctor Pellegrini, Claudio Gallardou, Jorge Hacker, Zelmar Gueñol, Cecilio Madanes, Juan Manuel Tenuta, Lidia Catalano, Fernando Iglesias, Jean Pierre Reguerraz, Lelio Incrocci, Armando Capó, Martín Coria, Olga Vera; Produzione: Lita Stantic

35 mm, colore, v.o. st. ingl., 105'

Premi:

Nominata all'Oscar quale miglior pellicola straniera dall'Accademia di Hollywood Premio alla regia ai Festival di Karlovy e La Habana

E' la reale e tragica storia d'amore vissuta da Camila O'Gorman, una bella giovane, figlia di una famiglia altolocata di Buenos Aires, che nel 1847 destò uno scandalo innamorandosi di un padre gesuita, Ladislao Gutierrez, e fuggendo con lui. Il governo argentino diede loro la caccia: il reato era considerato sacrilegio punibile con la morte.

Nel 1912 questa storia d'amore aveva già ispirato un breve film, che però non era stato possibile realizzare. In effetti, fino al 1982, anno in cui il presidente Alfonsín toglieva la censura, questa storia non poteva essere rappresentata. All'uscita del film un giornalista del New York Times chiese alla Bemberg: perché i vari regimi argentini censurarono questa storia d'amore per ben 140 anni. La sua risposta fu

che: "Camila era una donna trasgressiva, che rompe gli schemi e le buone maniere della società benpensante argentina, basata sull'ordine patriarcale della famiglia-chiesa-stato."

\* \* \* \* \*

Per la prima volta Bemberg con *Camila* affronta il genere del melodramma. Genere normalmente discreditato, marginale alle forme della scienza, della conoscenza e dell'arte.

In una intervista María Luisa Bemberg racconta proprio che la sua speranza "è di avere il coraggio di sviluppare un melodramma fino alla fine". Quello che le interessa è esplorare l'abuso di potere come sottotesto e la storia di una passione.

La passione della protagonista è letta nei libri che segretamente divora. E così come Camila acquisisce un'educazione da amante da sua nonna ed esegue il suo mandato di passione, così María Luisa Bemberg eredita la conoscenza di un sentimento che un intero secolo aveva disseminato nei racconti, nei feuilletons e nel melodramma.

"Volevo raccontare - dice la regista - il disordine amoroso di due giovani amanti nel Rio de La Plata del 19. secolo, con tutta la sua violenza nascosta: la purezza di questi due esseri, la loro inconsapevolezza. Sapevo che con questa storia avrei dovuto avvicinare i personaggi allo spettatore, così che sarebbe stato quasi possibile vedere il battito del loro cuore. E questo ha determinato la posizione della cinepresa, i colori, i fotogrammi, il ritmo e la musica".

La recitazione di Susù Pecoraro è decisiva per stabilire la vicinanza tra personaggi e spettatori. La sua Camila combina efficacemente ostinazione e disperazione, tensione e dignità inflessibile. È sia soggetto che oggetto della passione che la guida e forse la chiave della sua performance sta proprio nel mantenere questo delicato equilibrio.

Nella scena della dichiarazione d'amore nel confessionale in cui Camila assume il ruolo che il codice dell'amore di solito serba agli uomini, confessa a Ladislao di amarlo, parlandogli in terza persona. Il viso di Camila, che può essere solo intravisto attraverso la griglia del confessionale, è mirabile. L'intensità del volto ci permette di capire l'importanza di un'attrice nel dar corpo ad un testo.

*Camila* racconta anche una storia cromatica: il rosso dell'emblema sull'abito nero del prete e del padre di Camila, il nero sul bianco di Camila, la benda bianca sugli occhi di lei, e quella nera del plotone di esecuzione. Ovviamente il sangue rosso di Rosa rappresenta la violenza e la passione, due colori simbolici della pellicola. Il nero è un colore ecclesiastico, il colore dell'autorità e del patriarca (Alterio è sempre vestito in rosso o nero). Il bianco, sebbene possa sembrare scontato, resta pur sempre il colore più adatto per esprimere la purezza. Troviamo altri timbri cromatici: all'inizio caldi e oro poi, gradatamente, tutto diventa più scuro e, alla fine in prigione, i colori tendono al grigio, all'ocra e al seppia. Le uniche cose che si distinguono sono i fiori rosa sul vestito di Camila, un vestito pensato per una festa e che inaspettatamente avrebbe indossato al momento della sua morte. Bemberg a tal proposito dice: "Stavo cercando il contrappunto tra la forza drammatica di un'arma e questo semplice vestito con piccoli fiori, molto fragile, molto femminile".

Il tema dell'amore, scrive Barthes, è sospeso lontano dalle preoccupazioni umane, da una tacita sentenza d'insignificanza: non fa parte di nessun repertorio o riparo. Come questo soggetto, *Camila* è un film unico. Non è oppresso da preoccupazioni immediate o da opportunismo. In quel periodo in cui il cinema argentino

sentiva il bisogno di essere "impegnato", *Camila* è un film che, come la passione in Stendahl, pensa solo a se stesso. È girato con grande libertà, con molta gioia e con l'emozione che solo la libertà e la gioia possono creare.

Tratto da:

Alan Pauls, "María Luisa Bemberg and Argentine culture", in: John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, Marial Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000, pp. 100-121.

• • • • •

La película se realizó en coproducción con España, lo cual implicó la importante actuación de Imanol Arias como Ladislao Gutierrez, Héctor Alterio hacía de padre de Camila, Adolfo O'Gorman, y la protagonista femenina es Susu Pecoraro como Camila, la cual pertenecía a una familia de clase alta de la sociedad de Buenos Aires, donde la veinte añera tenía en su haber la herencia de una abuela con cierta reputación por sus aventuras. El ser cura confesor servirá para tapar lo sospechoso sobre los encuentros de la pareja, la cual huye a Goya ante el inminente escándalo, hecho que aprovechan los unitarios como símbolo de corrupción y desenfreno de los adversarios federales, a los cuales Rosas dice ponerles coto por semejante situación a través de un castigo ejemplar. La barbarie tenía que terminar así que, a pesar del embarazo de Camila, ambos son fusilados y enterrados juntos en un cajón de armamentos. El guión es realizado con aportes de Juan Bautista Stagnaro y Beda Manuel Docampo Fijoó, y la asesoría histórica estuvo a cargo de Leonor Calvera. Por cierto es que el grupo realizó un serio y detallado trabajo que, ayudado por la cuidada escenografía y el adecuado vestuario, recrea la época omitiendo toda demagogia ideológica, sólo apunta a la conquista por la historia misma. Como consecuencia de esto, y no es para menos a esta altura de la Bemberg, la película es lograda con suma prolijidad cuidando muy bien los distintos climas con que cuenta la película ya sean políticos, románticos, e incluso las escenas donde se desarrollan los altercados entre Camila y su padre que logran una tensión fuertemente impactante en el espectador, el cual se ve enredado entre los vaivenes de los sugerentes encuentros de la pareja y el contexto social e histórico que los rodean.

María Luisa Bemberg logra resolver hábilmente la puesta en escena, las brillantes actuaciones, las constantes tensiones que se transmiten en las imágenes, tanto sonoras como visuales, respondiendo al objetivo de la directora que logra la indignación del espectador ante la alegórica transgresión pasional, que se enfrenta al despotismo y a la incomprensión y destrucción de los sentimientos como así también de las personas. Es obvio que Camila no es una simple veinte añera ya que se enfrenta a la sociedad, a los cánones de moralidad dictados por la cultura, a la fuerte presencia de la Iglesia y demás instituciones como la familia, a una rígida estructura de ésta y la del Estado inclusive. Fernando Arribas tiene a su cargo la fotografía, la cual logra transmitir todos los sentimientos requeridos por la Dirección de un fatal romanticismo. La dupla Pecoraro - Arias logra una buena credibilidad y están muy bien acompañados por el resto del elenco. Todos están vestidos con exactitud, al igual que la ambientación escenográfica de la época. Camila se inscribe así en lo profesional, en el film inteligente y maduro gracias al arduo trabajo de María Luisa Bemberg y, de igual manera, de la gente que la secundó y todo el equipo técnico que brinda un exquisito producto.

## 8. Miss Mary - Argentina - 1986

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg e Jorge Goldenberg; Fotografía: Miguel Rodríguez; Montaggio: Luis César D'Angiolillo; Música: Jorge Andrés; Scenografía: Esmeralda Almonacid; Interpreti: Julie Christie, Luisina Brando, Nacha Guevara, Eduardo Pavlovsky, Gerardo Romano, Iris Marga, Guillermo Battaglia, Bárbara Bunge, Sofía Viruboff, Donald Mc Intyre, Carlos Pamplona; Produzione: Lita Stantic  
35 mm, colore, v.o., 106'



Premi:

Migliore pellicola e migliore interpretazione femminile e scenografia al Festival de La Habana.

Premio libero al Festival di Vanacia

Mary, un'istitutrice inglese che fugge l'Europa nazista, giunge in una famiglia borghese argentina, dove si occupa dell'educazione dei tre figli, Carolina, Teresa e Johnny con il quale vive una relazione sentimentale, facendosi cacciare dalla famiglia...

La protagonista viola il mandato sociale, scegliendo la passione e il sentimento, contravvenendo agli imperativi della sua classe, della sua generazione e della sua etnia: Mary è una straniera che rompe tutti questi schemi, invertendo le relazioni di potere, in particolare del soggetto femminile.

Uno degli aspetti rilevanti del film è la differenza tra l'educazione sentimentale insegnata da Miss Mary a Johnny e in genere l'educazione al sesso senza amore come pratica dell'epoca da parte della rigida società patriarcale.

\* \* \* \* \*

Miss Mary narra la storia d'una famiglia aristocratica argentina dal principio del decennio infame, 1930 fino all'avvento del peronismo, il 17 ottobre 1945. E' un documento compromettente che riveste uno speciale interesse per la gioventù, poiché mostra:

- la repressione della sessualità da una parte come riflesso di una società rigida e patriarcale, dall'altra come punto di partenza di tutte le repressioni.
- Il sesso senza amore nella brutale iniziazione sessuale del figlio in un bordello popolare quale lamentevole pratica dell'epoca.
- Una modalità familiare ipocrita e autoritaria in cui sono più importanti le convenzioni sociali dell'amore.

● ● ● ● ● ●

Este film recrea uno de los tantos episodios de la historia argentina donde se recrean diversa facetas de la ideología ganadera de la época, la ruptura del orden institucional, el suicidio de Leopoldo Lugones, el ascenso de Perón y la movida civil del 17 de Octubre. Al relato histórico se le suman las críticas que María Luisa Bemberg formula a su historia familiar, sin dejar de lado sus afectos, con finas pinceladas dibuja la trama apoyada en un eje ideológico que pasa por el tabú represor que hay con lo sexual y por la falta de visión y convección de los incipientes cambios sociales. Ingeniosamente utiliza el idioma inglés en muchos diálogos, lo cual concuerda elocuentemente con la historia, lo cual le da verosimilitud al film.

Esta producción internacional está protagonizada por Julie Christie, la cual le da vida a la institutriz inglesa de forma majestuosa, caracterizándola como distante, que un día entra a la historia de una familia potentosa donde la hipocresía es el pan de cada día. El relato, el cuadro de costumbre, predomina sobre la trama, para que los distintos personajes puedan mostrarse. La historia, que es contada por Miss Mary a su regreso a su país natal, Inglaterra, evoca su encuentro sexual con el adolescente, el único hijo varón da la familia, hecho que años antes le costó el despido. El film cuenta con suma veracidad y planteamiento, convirtiéndose en una de las mejores descripciones del cine argentino donde la directora, María Luisa Bemberg, logra pasar el protagonismo de Miss Mary a los padres de la familia, conformando una excelente descripción de la inteligencia, de la hipocresía, del despotismo que caracteriza al padre, y, por otro lado, muestra a una madre depresiva, puritana, resignada, etc. Junto a ellos, en un segundo espacio, está la abuela sorda que por supuesto carga con su tara, y también encontramos al miembro perdedor, el abuelo. Para completar el grupo familiar, y también para hacer de las suyas, está el cuñado "nacionalista". Todo se desarrolla en la Estancia San Simón, lugar en que se filmó la película, donde las escenas lograron transformarse en excelentes descripciones y transmisoras de sentimientos, no así las escenas de Buenos Aires, donde no se logra recrear los acontecimientos sociopolíticos con la magnitud que estos tuvieron. A todo esto María Luisa Bemberg repite el aporte y el trabajo de guión en grupo, ya que es acompañada nuevamente por Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, y es indiscutible el aporte en los diálogos de Jorge Goldenberg. Así se logra una imagen creíble de lo que nos presenta y recrea, sobre todo en lo que hace a lo social y político de la época. En la estancia inglesa contratada para encauzar con firmeza la educación de los tres jóvenes de la casa, emprende la tarea con su acostumbrada dedicación. Ferviente defensora de lo británico y siempre dispuesta a asumir como propios los ideales morales y sociales de sus patronos, se aferra a los rígidos preceptos como una manera de olvidar aquella desilusión sentimental de su juventud y su ya amarga soltería. Y así como los movimientos sociales, que estaban a punto de hacer irrupción en el escenario político de un país en crisis. La presencia de Miss Mary va a provocar en el seno de esa familia, sin quererlo, la brusca irrupción de la verdad, de la ruptura, del desorden. Porque Miss Mary, la recatada institutriz, cae en los tímidos brazos de Johnny, el hijo mayor del matrimonio, cándidamente enamorado de ella, con una abrupta sensualidad mas allá del escándalo, mas allá de lo que no se debe hacer. María Luisa Bemberg dirige con rigor, jerarquía y valentía, tres cualidades que el cine argentino venía reclamando.

## 9. Yo, la peor de todas - Argentina - 1990

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg e Antonio Larreta, dal saggio di Octavio Paz "Sor Juana o las trampas de la fe"; Fotografia: Félix Monti; Montaggio: Juan Carlos Macías; Musica: Luis María Serra ; Scenografia: Esmeralda Almonacid; Interpreti: Assumpta Serna, Dominique Sanda, Héctor Alterio, Lautaro Murúa, Graciela Araujo, Alberto Segado, Gerardo Romano, Franklin Caicedo, Hugo Soto, Mária Alonso, Lidia Catalano, Fernando Noy, Margarita Padín, Rosario Bléfari; Produzione: Lita Stantic  
35 mm, colore, v.o., st. f, 100'



Premi:

Premio O.C.T.C. al 47° Festival di Venezia  
Migliore produzione al Festival di Chicago  
Premio speciale della giuria al Festival de La Habana  
Premio per la migliore pellicola al Festival di Cartagena

Il film ricostruisce, dal punto di vista femminile, l'inusuale vicenda di Suor Juana Ines de la Cruz, monaca poetessa che, nel Messico del '600, per amore della conoscenza, si chiuse in un convento osando sfidare la Chiesa e la sua Inquisizione. La ribellione di una donna costretta alla fine a piegarsi "firmando" l'autoumiliazione: "Yo, la peor de todas", che dà il titolo al film. Suor Juana sarà distrutta intellettualmente poiché privata dei suoi strumenti di studio e dei suoi spazi. La pellicola vuole essere una metafora sulla lotta tra conoscenza e potere.

La regista mostra una grande intelligenza distrutta dalla misoginia e dall'Inquisizione.

Riguardo al film, María Luisa Bemberg disse: "Non c'è migliore esempio di Suor Juana per esprimere la mia opinione che il talento non ha sesso e che se una donna sceglie il silenzio e la solitudine per creare, ella ha il diritto di farlo".

La Bemberg al Simposio tenuto a Leeds Castle nel maggio del 1989 dichiarò Sono molto grata ad Octavio Paz per il suo meraviglioso libro su Sor Juana, perché mi ha permesso di esplorare la sua complessa personalità. Sor Juana, poetessa amata, critica del suo tempo, piena di talento, forse geniale, una dissidente. Anticipò Virginia Woolf di 300 anni, entrando in convento per trovare "un stanza per sé".

\* \* \* \* \*

In una delle terre più belle del mondo vi era, nel 1600, un regno chiamato Nuova Spagna. Qui vivevano i discendenti dei Maya e degli Aztechi chiamati Indios, dei conquistadores spagnoli, degli spagnoli e degli indios chiamati creoli e degli africani che erano stati rapiti dal loro continente e venduti come schiavi.

In questa terra, crogiolo di culture, religioni e credenze, vi erano violente diseguaglianze. In questa terra, oggi chiamata Messico, nacque nel 1648, Juana de Asbaje y Ramirez de Santillana.

I suoi genitori non erano sposati e ciò rappresentava un grande scandalo. La madre creola aveva una fattoria a 60km. dalla capitale, il padre era un marinaio spagnolo che ben presto abbandonò la famiglia. Già a tre anni Juana manifestò il desiderio di imparare a leggere e a scrivere. Adolescente avrebbe voluto frequentare l'Università con abiti da ragazzo, giacché era interdotta alle donne, ma la madre glielo proibì.

La sua sete di conoscenza ed il suo amore per i libri erano immensi e, quasi da autodidatta, Juana imparò il latino, la cultura classica, le scienze e l'arte musicale.

A 17 anni, ospite di uno zio, a città del Messico, venne accolta alla corte del viceré spagnolo e la sua cultura, la sua bellezza il suo carattere "dolce e affabile" le conquistarono la simpatia di eruditi e di cortigiani. I due ritratti esistenti di Juana ci mostrano una fanciulla con occhi scuri, vivaci e pieni di vita. A vent'anni, come ogni donna, Juana fu costretta a scegliere tra il matrimonio ed il convento. A corte aveva dei giovani pretendenti ma scelse il convento perché "pur sapendo che lo stato monacale presentava aspetti (di quelli marginali parlo, non di quelli sostanziali) che non mi andavano a genio, pur tuttavia, per il netto rifiuto che provavo del matrimonio, era la cosa meno fuori luogo e la più congrua che potessi scegliere per esser sicura della mia salvezza", come scrisse lei stessa. Il convento non era però un luogo tetro, Juana poté continuare i suoi studi, scrivere, suonare. Pubblicò varie opere che ebbero successo, tra cui commedie ("Les empenos de una casa", "Amor es mas iaberinto"), opere allegoriche ("El divino narciso", "Neptuno alegorico") ma anche opere singolari e meravigliose come il poema di 975 versi "Primo sogno". Le sue liriche, considerate le più belle che una donna abbia mai scritto in centro America, uniscono allo splendore stilistico l'espressione schietta e toccante dell'emotività dell'autrice. Molte poesie d'amore sono state scritte per Maria Gonzaga Manrique de Lara, viceregina, anch'ella amante della cultura. In una poesia Juana scrive: "Esser donna e starti assente non impediscono di amarti, le anime tu ben lo sai, distanza ignorano e sesso". La saggista Daniela Danna ha recentemente definito "Amore casto" l'amore di Juana e se questo è molto probabile, indubbiamente si trattò di un sentimento di grande importanza spirituale ed emotiva e furicambiato da Maria Luisa. Prima del 1690 Maria Luisa dovette lasciare la Nuova Spagna perché il marito era stato richiamato in patria. Proprio in quell'anno i nemici di Juana uscirono allo scoperto: il suo talento, la sua conoscenza, la sua libertà di parola non potevano non averle inimicato la parte più retriva e misogina del clero. Juana si trovò al centro del dibattito di una questione teologica ed un vescovo messicano la accusò di eresia in un testo in cui si firmò con il nome falso di suor Filotea. Juana rispose a suor Filotea, dietro cui si celava, come tutti sapevano, il vescovo di Puebla e si difese con coraggio e rivendicò il diritto delle donne "alla parola". Allora la persecuzione contro Juana divampò. Le fu proibito scrivere, dovette disfarsi della sua biblioteca di 4000 volumi che aveva amorevolmente raccolto in tutta la sua vita, dei suoi strumenti musicali. Un prete la obbligò a convincersi che era in errore e le impose il disumano uso del cilicio medievale. Nel 1695 Juana scrisse, con il suo sangue, un atto di pentimento, in cui si firmava "Io, la peggiore di tutte". Scrittori, critici, sociologi e psichiatri hanno tentato di spiegare e di interpretare il silenzio di Juana e il suo pentimento. Fu la paura, umanissima e comprensibile del rogo? Giovanna D'Arco aveva preferito il rogo all'abiura ma era una fanciulla visitata da creature celesti e Giordano Bruno aveva fatto altrettanto ma aveva una solida filosofia e visione del mondo. Juana era una donna sola, senza nessun aiuto se non la consapevolezza che le donne non erano gli esseri inferiori che i più credevano, ma capaci di imparare e di migliorare il mondo. A 47 anni Juana morì. Città del Messico era stata sconvolta da un'epidemia di peste e Juana aveva voluto, incurante del contagio, assistere alcune suore ammalate. A Madrid Maria Luisa aveva raccolto e fatto pubblicare le poesie di Juana e solo grazie a questo atto d'amore esse sono giunte fino a noi.



#### Bibliografia:

1. - Juana Ines de la Cruz , Versi d'amore e di circostanza, Ed. Einaudi
2. - Juana Ines de la Cruz , Poesie, Ed. Rizzoli
3. - Juana Ines de la Cruz , Risposta a suor Filotea, Ed. La Rosa
4. - Octavio Paz, Suor Juana e le insidie della Fede, Ed. Garzanti

Tratto da:

Juana Ines de la Cruz. di Lavinia Capogna laviniacapogna@tiscali.it

### 10. De eso no se habla - Argentina - 1993

Regia: María Luisa Bemberg; Sceneggiatura: Jorge Goldenberg e María Luisa Bemberg, dal racconto omonimo di Julio Llinás; Fotografia: Félix Monti; Montaggio: Juan Carlos Macías; Musica: Nicola Piovani; Scenografia: Jorge Sarudiansky; Interpreti: Marcello Mastroianni, Luisina Brando, Alejandra Podestá, Bettiana Blum, Roberto Carnaghi, Alberto Segado, Jorge Luz, Mónica Villa, Juan Manuel Tenuta, Tina Serrano, Verónica Llinás, Susana Cortínez, Martín Kalwill, Mónica Lacoste, Jorge Ochoa, Jean Pierre Reguerraz, Fito Páez, Jorge Bazá de Candia, Guillermo Marín, Jorge Bruno, Alfredo Alcón

35 mm, colore, v.o., st. f, 103'

Negli anni quaranta, in una piccola città di provincia (San José de los Altares) vive Charlotte, una ragazzina nana, intelligente e colta. Di lei s'innamora un ricco e maturo straniero (Ludovico Andrea) che la sposa e successivamente diventa sindaco. Il matrimonio sembra scorrere tranquillo, ma una notte Charlotte fugge... E' un racconto fiabesco sulla possibilità di essere diversi e affascinanti nonostante i pregiudizi e i pettegolezzi.

Charlotte, oltre a rifiutare il ruolo di figlia e di moglie, rappresenta la rivendicazione della diversità in tutte le sue forme.

\* \* \* \* \*

*Fare un film è sempre un'avventura e una sfida. De eso no se habla è il più rischioso dei miei film, ma è anche quello che mi ha insegnato di più su me stessa ... Charlotte è una metafora per tutti coloro che in un modo o un altro sono diversi dalla massa. In questo senso potrebbe essere un qualsiasi spirito indipendente.*

María Luisa Bemberg

M.L. Bemberg continua con lo stile melodrammatico centrato sulla rappresentazione di donne forti e realizza De eso no se habla. Il film tratta la complessa identità di genere di una brillante e affascinante ragazza nana, la cui madre fa di tutto per non farla sentire diversa. Il film è basato su un racconto breve di Julio Llinás, una favola ma anche una tragica storia d'amore. Ludovico, interpretato da Marcello Mastroianni è un anziano uomo di mondo straniero che decide di stabilirsi in un piccolo villaggio dove conosce Charlotte, una giovane nana, ne resta affascinato, se ne innamora e la sposa. La madre di Charlotte, Doña Leonor, nega in ogni modo la diversità della figlia, e in un momento di disperazione distrugge tutte le figure di nani disposti come ornamenti nel giardino di un vicino e brucia i libri che fanno riferimento ai nani per timore che sua figlia si vergogni del suo stato. La madre nonostante la diversità riesce a fare di sua figlia una donna forte, coraggiosa ed intelligente che però non è consapevole della realtà del mondo, e neanche Ludovico, nonostante il suo grande amore non riesce a riportarla alla realtà.



Es otra coproducción con la esplendorosa participación de Marcello Mastroianni encarnando al místico italiano D'Auria, el cual se enamora de una muchacha enana, Charlotte, la cual representa una metáfora para todos nosotros, quien de una manera u otra, es diferente del resto. Ella puede ser cualquier persona, por ejemplo, una persona de color, podría ser un poeta, un homosexual, un inmigrante, un anarquista, podría ser cualquiera que no sigue a la tropa. En un pequeño pueblo de provincia vive Leonor, una mujer temperamental, viuda hermosa, rica y cuarentona, con su hija culta y afable que es la razón de su vida. Frente a la casa de ramos generales de Leonor vive Ludovico D'Andrea, un extravagante y misterioso solterón. El señor D'Andrea, asiduo visitante de madre e hija pasa largas horas conversando en el almacén sobre sus relatos de viajes de los más diversos y míticos rincones del planeta. Su fama de aventurero, su próspera situación económica y su rara seducción hacen que tanto las mujeres como las niñas de la región suspiren por él. Parece un hombre satisfecho hasta el día en que, sin el menor indicio, descubre con espanto que se halla perdidamente enamorado. A partir de esa historia de amor loco se desencadena el destino de nuestros personajes, dirigidos excepcionalmente por María Luisa Bemberg: "La película, entre otras cosas, profundiza en el universo de quienes son distintos o van en contra de lo establecido".



### 11. El impostor - Argentina - 1997

Regia: Alejandro Maci; Sceneggiatura: María Luisa Bemberg, Jorge Goldenberg e Alejandro Maci, dal un racconto di Silvina Ocampo; Fotografia: Ricardo Aronovich; Montaggio: Juan Carlos Macías; Musica: Nicola Piovani; Interpreti: Antonio Birabent, Walter Quiroz, Belén Blanco, Norman Briski, Mónica Galán, Marilú Marini, Beatriz Matar, Erasmo Olivera, Eduardo Pavlovsky, Carlos Roffe; Produzione: Oscar Kramer

35 mm, colore, v.o., st. ingl.,100'

Questo ultimo film della regista Maria Luisa Bemberg è un'opera incompiuta per quel che riguarda una parte della sceneggiatura e per la regia, che venne affidata dopo la sua morte al suo erede artistico Alejandro Maci.

La storia è ambientata negli anni '30 e narra la vicenda di Sebastian, uno strano giovane uomo. che vive isolato in una casa di campagna della Pampas argentina, e del suo rapporto con Juan, suo coetaneo, inviato dalla famiglia di Sebastian per scoprire le ragioni del suo agire.

María Luisa era affascinata dal legame che si crea tra loro due in un ambiente irreal dominato dalla vastità delle pianure e dai rumori misteriosi della notte.

\* \* \* \* \*

María Luisa Bemberg ammirava le storie di Silvina Ocampo. Il fascino per i sogni e l'incrocio tra sogno e realtà o pazzia e sanità di mente, hanno sempre caratterizzato l'opera di Ocampo.

Il gioco tra sogni e realtà in *El Impostor* si inserisce chiaramente in un contesto letterario. Questa storia in cui un uomo apparentemente inventa nei suoi sogni un altro uomo ci ricorda sia il poema di Silvina Ocampo che quello di Borges Las ruinas circulares. *El Impostor* si svolge nelle vaste pampas argentine, all'estancia "Los

cisnes" a Cachari. Armando Hereida, figlio di una ricca famiglia di proprietari terrieri, si è rifugiato da solo in un'isolata tenuta, Luis Maidana è mandato dalla famiglia del ragazzo a scoprire i possibili motivi dell'esilio. E' la solitudine delle pampas a creare per prima, nel narratore, la sensazione di essere in un sogno. Il narratore è un uomo che soffre di disturbi del sonno da quando preparava gli esami. Ma la sola insonnia non basta a spiegare la ricorrente sensazione di irrealtà che egli prova durante i suoi rapporti con Armando e durante il suo soggiorno nell'estancia, dove si sente come un fantasma tra i fantasmi. La distinzione tra sogno e realtà diventa sempre meno chiara e Luis teme di plagiare, involontariamente, i suoi sogni. Armando Hereida, il ragazzo solitario a cui Luis deve tenere compagnia soffre anche lui apparentemente di insonnia. Questo parallelismo tra i due giovani uomini è solo l'inizio di una serie di somiglianze che cominciano ad influenzare la percezione che lo spettatore ha dei due, facendoli apparire in un certo senso come sosia o doppi.

I personaggi descritti nel racconto di Ocampo sono stati ripresi abbastanza fedelmente nella sceneggiatura: la Claudia di Ocampo è descritta due volte come orgogliosa e Bemberg cattura questa fierezza, creandola più provocante. Nel testo di Ocampo, Armando è occasionalmente piuttosto crudele o sprezzante nei confronti di Luis. Il racconto è centrato principalmente sullo stato mentale di Luis e Armando. Invece, nella sceneggiatura, la regista dà più rilievo e influenza al signor Hereida e a sua moglie: ciò ha l'effetto di spostare il tono del film da un'intolleranza e interferenza dei genitori a una passione destinata (un riferimento tematico a *Camila*). Sia il testo di Ocampo, che la sceneggiatura di María Luisa Bemberg, condividono il fine di mettere in gioco la nostra percezione abituale a livello della vista, della memoria e dell'interpretazione dei sogni.

Forse la Curandera parla al posto della Bemberg: "No sólo hay que creer en lo que se ve" (non dovremmo credere solo a quello che vediamo).

Quello che Bemberg riprende dal testo di Ocampo è che "la nostra vita dipende da un certo numero di persone che ci vedono come esseri viventi. Se queste persone ci credono morti, noi moriamo". Forse potremmo imitare Sebastián nel non credere morta María Luisa Bemberg, ma viva grazie ai suoi film.

Tratto da:

Fiona J. Mackintosh, "María Luisa Bemberg and Argentine culture", in: John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, Marial Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000, pp. 193-215.

## 9

### Filmografia

**Crónica de una Señora, Raúl de la Torre, 1970**

**El Mundo de la mujer, María Luisa Bemberg, 1972**

**Triángulo de Cuatro, Fernando Ayala, 1975**

**Juguetes, María Luisa Bemberg, 1978**

**Momentos, María Luisa Bemberg, 1981**

**Señora de Nadie, María Luisa Bemberg, 1982**

**Camila, María Luisa Bemberg, 1984**

**Miss Mary, María Luisa Bemberg, 1986**

**Yo, la peor de todas, María Luisa Bemberg, 1990**

**De eso no se habla, María Luisa Bemberg, 1993**

**El impostor, Alejandro Maci, 1997**

# 10

## Bibliografia:

### Libri:

John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, María Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000.

Fontana Clara, *María Luisa Bemberg*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.

### Articoli:

Antonella Marra, *Il cinema della Bemberg*.

Gabriela Weller, *Desobediencias y rebeldías en el cine de María Luisa Bemberg*, 1981.

Bach Caleb., *María Luisa Bemberg tells the untold*, Americas 46, 1994.

Juana Ines de la Cruz, Lavinia Capogna laviniacapogna@tiscali.it

Questo libro è pubblicato in occasione della rassegna cinematografica "La passionaria, María Luisa Bemberg" nel corso dei mesi di marzo e aprile 2004, organizzata dall'Associazione L'occhio delle donne in collaborazione con i cineclub ticinesi.



Con il sostegno del fondo  
per i progetti Cinélibre

Con la collaborazione dell'Ambasciata Argentina, Berna

Si ringraziano:

La famiglia Bemberg  
Alejandro Miguel Herrero  
Fabián Gil Navarro  
Fabio Invernizzi  
René Foures  
Tiziana Filippi  
Verio Pini  
Cineclub del Ticino



