

TIEMPO ENCANDILADO

INSISTENCIAS, INTERMITENCIAS Y AFINIDADES FEMINISTAS
ENTRE EL CINE ARGENTINO Y EL CINE BRASILEÑO

JULIA KRATJE¹

RESUMEN Este artículo propone un recorrido por las filmografías de María Luisa Bemberg (1922-1995) y de Helena Solberg (1938): cineastas decisivas para la historia del cine latinoamericano y también para la historia de las mujeres y los estudios de género. A través de algunas de sus películas e intervenciones públicas, me interesa explorar la posibilidad de indagar la historia del cine sin presuponer una linealidad de tiempo que defina relaciones causales y filiaciones formales, ni tampoco una progresión evolutiva para rescatar figuras pioneras excepcionales. ¿Es posible trazar una genealogía de signo feminista sin hacer del cine un campo neutro de relevamiento de fenómenos desde una postura de observación distante y sin arrogarse la proyección de un afán revisionista que pase por alto las discontinuidades y las intermitencias de la historia? El cine de Bemberg y de Solberg permite cuestionar la arbitrariedad de las clasificaciones al poner de relieve el problema de las obras que se escapan de los etiquetamientos (cine industrial, cine moderno, Cinema Novo, cine de los ochenta, Cinema da Retomada, Nuevo Cine Argentino). Y que, tal vez por esa suerte de inadecuación o descalce, desconciertan varios lugares comunes de la crítica (feminista) de cine.

PALABRAS CLAVE María Luisa Bemberg, Helena Solberg, crítica feminista, historia del cine.

ABSTRACT This article analyzes the filmographies of María Luisa Bemberg and Helena Solberg: decisive filmmakers for the history of Latin American cinema and also for the history of women and gender studies. Through some of her films and her public interventions, I am interested in exploring the possibility of investigating the history of cinema without assuming a linearity of time that defines causal relationships and affiliations, nor an evolutionary progression to rescue exceptional pioneering figures. Is it possible to trace a feminist genealogy without making cinema a neutral field for surveying phenomena from a distant observation position and without assuming the projection of a revisionist perspective that ignores the discontinuities and intermittencies of history? The cinema of Bemberg and Solberg allows to question the arbitrariness of the classifications by highlighting the problem of films that escape labeling (industrial cinema, modern cinema, Cinema Novo, cine de los ochenta, Cinema da Retomada, Nuevo Cine Argentino). And perhaps, due to this kind of inadequacy or mismatch, disconcert several commonplaces of (feminist) film criticism.

KEYWORDS María Luisa Bemberg, Helena Solberg, feminist critic, film history.

¹Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora de la Universidad de Buenos Aires.

RESUMO Este artigo analisa as filmografias de María Luisa Bemberg e Helena Solberg: cineastas decisivas para a história do cinema latino-americano e também para a história das mulheres e dos estudos de gênero. Por meio de alguns de seus filmes e de suas intervenções públicas, estou interessada em explorar a possibilidade de investigar a história do cinema sem assumir uma linearidade do tempo que defina relações causais e filiações, nem uma progressão evolutiva para resgatar figuras pioneiras excepcionais. É possível traçar uma genealogia feminista sem fazer do cinema um campo neutro de observação dos fenômenos a partir de uma posição de observação distante e sem assumir a projeção de uma perspectiva revisionista que ignora as descontinuidades e intermitências da história? O cinema de Bemberg e Solberg permite questionar a arbitrariedade das classificações ao destacar o problema dos filmes que escapam à rotulação (cinema industrial, cinema moderno, Cinema Novo, cine dos oitenta, Cinema da Retomada, Nuevo Cine Argentino). E talvez, devido a esse tipo de inadequação ou desencontro, desconcerte vários lugares-comuns da crítica (feminista) de cinema.

PALAVRAS-CHAVE María Luisa Bemberg; Helena Solberg; crítica feminista; história do cinema.

GENEALOGÍAS DISCONTINUAS

No es ninguna coincidencia que *La Felicidad* sea la película preferida de Helena Solberg y que haya sido también la película preferida de María Luisa Bemberg. No es por un capricho, ni por una moda, ni por mera casualidad que la cineasta brasileña y la cineasta argentina sientan una especial admiración por la obra de Agnès Varda. Estrenada en 1965, *La Felicidad* enfoca la vida armoniosa, confortable, aparentemente sin altibajos de una familia tipo (mamá, papá, nena, nene), de clase trabajadora, en pleno verano. Todo pareciera irradiar optimismo y luminosidad. Sin embargo, ese ambiente pastoril y equilibrado llega a ensombrecerse por medio de insistencias visuales y sonoras: la gracia de las flores y la redentora música de Mozart se intensifican hasta volverse agresivas. Y entonces, al aumentar el volumen del paisaje bucólico, la película nos permite ver más allá de la primera impresión. “¿Qué es lo que te hace tan feliz?”, le pregunta la esposa al protagonista. “Tengo suficiente alegría para ambas; la felicidad funciona por adición”, le explica él, al contarle sobre su amante. Pero por más colorida que aparezca, la historia va madurando como “un bello durazno de verano con un gusano adentro”, tal como dice Varda en su último documental (*Varda por Agnès*, 2019). En otras palabras: no se trata de mostrar el simple reverso de la felicidad sino los pormenores de una economía afectiva organizada alrededor del deseo masculino. La verdadera respuesta llega recién después del final: la felicidad, esa suerte de postal sosegada, es un espejismo. Una ficción cristalina y letal. Una experiencia sin dudas apasionante y encantadora para el padre de familia, pero irremediabilmente fatal para la mujer.

Al momento de su estreno, *La Felicidad* desencadenó una ola de repudios por parte de algunas críticas de cine que acusaron a la película, y por añadidura a su directora, de presentar una visión reaccionaria y retrógrada en plena década del sesenta.² Como si la ironía pusiera en peligro el camino de la emancipación de las mujeres; como si la liberación del patriarcado dependiera de imágenes recortadas a la medida de una consigna política; como si las posiciones feministas estuvieran resguardadas de contradicciones ideológicas y materiales; como si la figuración del mito burgués de la feminidad no pudiera alentar lecturas oposicionales; como si el cine, al fin y al cabo, tuviera que rendirse ante los principismos de turno.³ Por contraste con esos planteos sesgados, las afinidades y las intermitencias entre María Luisa Bemberg, Helena Solberg y Agnès Varda pueden aventurar otros rumbos para una historia (feminista) del cine.

Decisivas para el cine latinoamericano y también para la historia de las mujeres y los estudios de género, las filmografías de Bemberg y de Solberg rescatan a personajes históricos fuera de serie: Camila O’Gorman (protagonista de un amor romántico, a mediados del siglo diecinueve, que transgrede la norma patriarcal y eclesiástica), Juana Inés de la Cruz (la monja poeta que, según Bemberg, “se adelanta trescientos años a Virginia Woolf”), Helena Morley (una

2 Véase, por ejemplo, Johnston (1973). 0

3 Muchas críticas y cineastas feministas evaluaban las películas en la medida en que funcionaran como un medio para concienciar a las mujeres. Eso mismo pasó con *Wanda*, de Barbara Loden, una película que desde hace unos años es considerada “de culto” (Isabelle Huppert impulsó su restauración), pero que, en 1970, cuando se estrenó, fue repudiada: “Las feministas odiaron *Wanda*. Criticaron duramente a Barbara Loden. Se sublevaron. ¡Qué! ¡Una mujer pasiva, sumisa al deseo de otro, y que parece disfrutar de su sometimiento! Don’t show women in such way! Veían en *Wanda* una mujer indecisa, sometida, incapaz de afirmar su deseo, que no exigía nada, no creaba ni siquiera un contra-modelo militante, ninguna toma de conciencia, ninguna nueva mitología de la mujer libre. Nada” (Léger, 2021, p. 98).

garota rebelde y audaz que escribió un diario de su vida en Diamantina tras la abolición de la esclavitud, traducido por Elizabeth Bishop en 1957), Carmen Miranda (uno de los mayores emblemas tropicalistas que, paradójicamente, como dice Caetano Veloso, “não sabia sambar”): en fin, todas ellas mujeres deslumbrantes. En esta línea, Solberg y Bemberg vienen siendo justamente visibilizadas por los estudios sobre cine brasileño y cine argentino.⁴

Pero además de poner en escena figuras icónicas e hitos políticos, llevan la mirada a otras historias, a ras del suelo, comunes y corrientes, que entran experiencias individuales y colectivas. Por ejemplo, *The emerging woman* (1974), un documental dedicado “A la memoria de las mujeres de los últimos doscientos años, cuyas luchas hicieron posible la mujer emergente de hoy”, el primero de una serie realizada en Estados Unidos, cuando Solberg formaba parte del grupo de cineastas International Women’s Film Project,⁵ está encabezado por mujeres que no han sido integradas en los relatos oficiales de las gestas patrióticas emprendidas por líderes militares, por intelectuales y por hombres de política. *El mundo de la mujer* (1972) también es un cortometraje claramente militante, en el que Bemberg coloca en primer plano los intereses económicos y patriarcales implicados en la producción de la “mujer moderna”, recorriendo *stands* de pestañas postizas, pelucas, electrodomésticos y masajeadores de glúteos por los pasillos de una exposición realizada en La Rural (el predio ferial de la aristocracia agroganadera). O sea que un cine permeable a la historia social astilla el relato androcéntrico, pero también permite divisar a personas y personajes que obedecen los lugares prefijados por el reparto sexual, como la domesticidad del matrimonio, el cuidado de la familia y la maternidad. Solberg y Bemberg no solo retratan a “grandes mujeres” sino a miles de anónimas que, como la protagonista de *La Felicidad*, sufren, padecen, acatan desde el más absoluto e impenetrable silencio. Y como Varda con respecto a la Nouvelle Vague, los trayectos de Solberg y de Bemberg en cuanto al cine moderno, el cine industrial, el cine de los ochenta, y el Cinema da Retomada desafían las clasificaciones historiográficas tanto como las corrientes predominantes de la cultura cinematográfica feminista.

Ahora bien, ¿se las puede considerar, sin más, como cineastas que, por haber sido pioneras, resultan excepcionales? Una historia del cine (y un cine) que se limite a mostrar cómo las mujeres son víctimas oprimidas por el patriarcado o, en la vereda contraria, heroínas visionarias y adelantadas a su época llevaría por un callejón sin salida. Quiero decir: ¿qué presunciones y qué escala de valores encierra la idea de excepcionalidad a la hora de cuestionar el relato hegemónico de la historia del cine? Escribe Nora Domínguez:

Entrar al campo de los estudios de las mujeres o de género significa leer el relato de la emancipación en su devenir histórico pero no únicamente con el objetivo de enaltecer un sujeto pionero, una idea fundante o una conclusión productiva,

4 En líneas generales, sobre la filmografía de Solberg, además de los textos citados en este ensayo, véanse: Tavares (2014 y 2017), Araújo y Souto (2018), Elias da Silva (2019), Andrade (2021), Cavalcanti Tedesco (2018 y 2022) y los ensayos incluidos en el catálogo de una retrospectiva realizada en el Centro Cultural Banco do Brasil (Amaral; Italiano, 2018), entre otros. Sobre Bemberg, remito al ensayo de Fontana (1993), a las compilaciones *An Argentine Passion*. María Luisa Bemberg and Her Films (2000) y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2002) y a los textos reunidos en Kratje y Visconti (2020). Asimismo, vale destacar la reciente realización de ciclos de cine gracias a iniciativas privadas y a festivales que han fomentado la proyección de sus films.

5 Women’s Film Project (WFP), que luego pasó a denominarse International Women’s Film Project (IWFP), fue un colectivo de mujeres (inicialmente compuesto por Helena Solberg, Lorraine Gray, Melanie Maholick y Roberta Haber) formado en 1973 para producir documentales de forma colaborativa, concebido al calor de los films feministas estadounidenses de los años setenta que se oponían a la forma tradicional grieroniana de realización de documentales, de modo que el documentalista individual es reemplazado por un colectivo de mujeres. Siguiendo el estudio de Marina Cavalcanti Tedesco acerca de los cines feministas pioneros en y de América Latina, este colectivo creativo “se distinguió de los demás colectivos formados en Estados Unidos no solo por su compromiso con el internacionalismo sino además porque el rol de dirección fue asignado a una mujer del Tercer Mundo” (2022: s/n).

sino para salir habiendo hecho de la recuperación el sitio de la comprensión y construcción de una posible genealogía. Lo cual implica no solo haber deshilvanado sus múltiples costuras y desarmado sus certezas sino estar dispuestas a configurar otras lecturas, siguiendo los recorridos de memorias y contramemorias. (2022, p. 36)

Antes de afirmarse como directora de su propia obra, frente a un cine dirigido por hombres (casi) exclusivamente, a partir de los guiones de dos films realizados en los setenta, *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1971) y *Triángulo de cuatro* (Fernando Ayala, 1975), que escribió alentada por la lectura de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, y *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, ya empiezan a tomar consistencia los rasgos estéticos e ideológicos centrales de la filmografía de María Luisa Bemberg, a la par de sus cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), con los que se abre paso en alianza con Lita Stantic, junto a quien funda la productora GEA (en ostensible alusión a la diosa griega). En tan solo un puñado de años estrena seis películas que la catapultaron al reconocimiento internacional: *Momentos* (1981) es su primer largometraje, en el que desarrolla el dilema ético de una mujer que abandona a su marido al enamorarse de otro hombre. En tensión con los condicionamientos de la censura impuesta por la última dictadura cívico-militar argentina (que se extendió entre 1976 y 1983), Bemberg se atreve a narrar “el adulterio de una mujer visto por otra mujer”, tal como anuncia una frase del póster que causó revuelo. *Señora de nadie* (1982) focaliza la vida de una mujer que se quiere divorciar y, en tanto, se hace amiga de uno de los primeros personajes homosexuales del cine argentino que no se busca castigar, aleccionar o burdamente ridiculizar. *Camila* (1984), su película más popular, aquella que cuenta una ardiente historia de amor prohibido entre una mujer y un sacerdote jesuita, señala un giro hacia una radiografía del tejido familiar, social, religioso y político. A distancia de la visión anclada en la intimidad, la lectura histórica desde una perspectiva de género sobre las conexiones entre el ámbito doméstico y la política se consolida en las dos películas siguientes: *Miss Mary* (1986), un retrato oscuro de la vida burguesa, que mantiene un aire de familia con los guiones de Beatriz Guido, *y Yo, la peor de todas* (1990), sobre Sor Juana Inés de la Cruz, que desde la lente de Bemberg se atreve a cruzar miradas, caricias y hasta algún beso con la virreina. Y finalmente, en sintonía con una concepción ilusionista del cine que atraviesa toda la obra de Bemberg – del cine como una especie de regresión que habilita la proyección emocional del público –, *De eso no se habla* (1993), una fábula sobre temas esenciales –el amor, la soledad, la muerte, el destino–, que apela a una verdadera rareza para el tono de las películas de Bemberg: el sentido del humor. Cuando murió, en 1995, a los 73 años, estaba trabajando en la adaptación de “El impostor”, un cuento de Silvina Ocampo. Fue la primera mujer en filmar con regularidad dentro del cine profesional argentino y, en ese sentido, su carrera resulta asombrosa. Nacida en cuna de oro, rodeada por la riqueza y por el refinamiento, el poderoso linaje no habilitaba a la rama femenina de la familia Bemberg el acceso a una educación formal y sistemática. Un padre empresario, hijo de don Otto Bemberg,

fundador de la Cervecería Quilmes y mecenas de la Maison d'Argentine en la Cité Universitaire de París, y una madre demasiado sumisa, más una veintena de institutrices fueron inculcándole una disciplina férrea.

La educación de Helena Solberg también fue estricta, con una madre muy católica y un padre noruego que jamás se opuso a los rituales que la sociedad le imponía. La palabra escrita fue, al igual que para Bemberg, la primera forma de expresión artística. Solberg estudió Neolatinas en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y además trabajó como periodista. Su primera pasión fue la literatura francesa. De hecho, la película que abre su carrera como directora explora el discurso de mujeres de los sectores acomodados que celebraron el golpe militar de 1964. En *A entrevista* (1966) ella no quería hacer un film sobre “el oprimido”, sino tratar de examinar su propia realidad exponiendo las controversias de la clase dominante. En el cortometraje *Meio dia* (1970) recrea una rebelión escolar al compás de la canción de Caetano Veloso: “É proibido proibir”, un himno de oposición al golpe de Estado. En 1971, tres años después del Ato Institucional número 5 (una instancia de endurecimiento de la dictadura militar, marcada por el cierre temporal del Congreso Nacional, la autorización al presidente a revocar mandatos y cercenar derechos políticos, la suspensión del *Habeas Corpus* y la implementación de medidas represivas), viaja a Estados Unidos. Fuera de Brasil realizó *The Emerging Woman* (1974), *The Double Day* (1975), *Simplemente Jenny* (1977), *From the ashes... Nicaragua today* (1982), *The Brazilian Connection* (1982), *Chile: By reason or by force* (1983), *Retrato de um terrorista* (codirigido con David Meyer, 1986), *Home of the brave* (1986), *The forbidden land* (1990). A su regreso, dirigió *Carmen Miranda: Bananas is my business* (1994), *Brazil in living colour* (1997), *Vida de menina* (2004), *Palavra (En)cantada* (2009), *A alma da gente* (2013), *Meu corpo minha vida* (2017).

La obra de Solberg (como quizá también la de Paula Gaitán o la de Helena Ignez) no puede sencillamente inscribirse dentro de los marcos del Cinema Novo y del Cinema Marginal (según la denominación de los años setenta y ochenta, que Jairo Ferreira elige llamar Cinema da Invenção, teniendo en cuenta que sus realizadores no adherían plenamente a la denominación Cinema Marginal), movimientos alternativos e independientes que tuvieron un carácter fundacional para el campo cinematográfico y artístico en Brasil, ligados a un proyecto nacional y colectivo que localizaba en la figura del cineasta militante e intelectual su portavoz privilegiado. Tal como señala Ismail Xavier, el cine brasileño ingresa a la modernidad estética no sólo a contramano del cine comercial de entretenimiento sino también a contramano del cine de los *auteurs* europeos;⁶ no obstante, de acuerdo con Xavier: “La inserción de filmes en una misma categoría puede ser engañosa, aun cuando pertenezcan a un movimiento determinado promovido en ciertas condiciones” (2008, p. 104). Si el Cinema Novo y el Cinema da Invenção han sido pensados como laboratorios de experimentación formal en contra del cine clásico y del realismo, como búsquedas dramáticas

6 Sobre la figura del director-auteur en relación con la teoría y la práctica del Cinema Novo, remito a Oubiña (2022).

en contra de la psicologización de las experiencias y como apuestas épicas en contra de la narración de historias privadas, el cine de Solberg se desvía de esas corrientes del cine moderno.

Es que pocas veces se pueden establecer contrastes nítidos entre períodos y corrientes estéticas, por más que la crítica proceda delimitando oposiciones, tal como sucede, en la Argentina, con “el cine de la democracia”, un sintagma que engloba “el cine de los ochenta” por contraposición a “el cine de la dictadura”, según una idea del devenir histórico que entiende lo nuevo en términos de cortes irreversibles y cambios de décadas. Por el contrario, de acuerdo con Ana Forcinito:

si pensamos en la articulación del género desde perspectivas que indaguen la posición de las mujeres como sujeto de la mirada y de la voz audible, es posible establecer una línea de continuidad entre muchas de las propuestas recientes [agrupadas, por caso, bajo el paraguas “Nuevo Cine Argentino”] y la labor pionera de María Luisa Bemberg. (2020, p. 59)

Las discontinuidades y las prolongaciones históricas en relación con las poéticas textuales y las tramas sociales se detectan ya en los comienzos de la carrera cinematográfica de Bemberg, cuando en 1969 funda la Unión Feminista Argentina (cuya sigla cifra el hartazgo: UFA) junto a otras mujeres del campo artístico, literario y cultural que rechazaban los moldes patriarcales y eclesiásticos. Y, hacia el final de su vida, participa de la creación de la Asociación Cultural La Mujer y el Cine, que desde finales de los ochenta abrió paso a cineastas como Lucrecia Martel, Anahí Berneri, Celina Murga, Albertina Carri, Ana Katz.

Es así que el cine de Bemberg y de Solberg nos enfrenta a la arbitrariedad de las clasificaciones, pero también al problema de las obras que se escapan de los etiquetamientos. Y que, tal vez por esa suerte de inadecuación o descalce, desconciertan varios lugares comunes de la crítica (feminista) de cine.

IMÁGENES DESCLASIFICADAS

Para imaginar modos de ver que cuestionen los enfoques doctrinarios, las intervenciones feministas revisan las taxonomías que sostienen un canon excluyente. Se sabe que los movimientos artísticos delimitan estilos y períodos, y, como sucede con toda denominación, fijan fronteras inculcando normas y jerarquías. Con respecto al Cinema Novo y al Cinema da Invenção en Brasil, los movimientos que designan el cine culto, no comercial, de los años sesenta y setenta, contrapuestos a la vertiente popular y comercial que se plasma, por ejemplo, en la *chan-*

chada, la fuerza de su irrupción (y la frondosa atención por parte de la crítica especializada) llegó a eclipsar otras producciones contemporáneas que tampoco tenían una vocación comercial. Como dice Karla Holanda:

Não é possível, portanto, que o cinema dessas duas décadas seja visto como um bloco coeso, único, realizado sob um mesmo modo de produção, com os mesmos fins, compartilhando afinidades estéticas e ideológicas, recebendo as mesmas atenções críticas e históricas. Não é uma produção homogênea e, por vezes, até se opõe. (2017, p. 44)⁷

Si se buscara ubicar a las cineastas en unas corrientes del cine que en su momento no las incluyeron se estaría reescribiendo arbitrariamente la historia sin tener en cuenta que no solo el descrédito, la omisión y la discriminación sino también la excepción es una de las modalidades sobre las que descansa la subestimación de las producciones culturales y artísticas de las mujeres. Pero tampoco podrían integrarse en un fenómeno aparte (algo así como un cine moderno “femenino” o un cine “hecho por mujeres”), teniendo únicamente en cuenta, además, el rubro de la dirección como sello individual. En este sentido, la filmografía de Bemberg demuestra la persistencia de una mirada que cuestiona la subordinación de las mujeres, así como el separatismo o la universalidad de la categoría “mujer”:

Me dije a mí misma: ya que soy mujer, lo menos que puedo hacer es que las protagonistas de mis historias sean mujeres. Lamentablemente, la sociedad piensa que si un tema está contado por un hombre, ya sea la soledad, la muerte, o la represión, se trata de un tema universal, pero si es una mujer quien lo hace, es un tema específico. Me parece fascismo puro. (1992, p. 23).⁸

Y Helena Solberg, que por filmar a mujeres tampoco presupone que su historia sea un suplemento de las narrativas androcéntricas, apunta su crítica a la violencia de las fuerzas conservadoras (y a la naturaleza de lo que quieren conservar, empezando por la familia nuclear tradicional basada en la norma heteronormativa).

Desde una política afirmativa, englobar y separar con el fin de “hacer visible” conforma una instancia del trabajo de rescate. Vale la pena prestar atención a algunas cifras: en Brasil, hasta finales de los cincuenta, se cuentan unas ocho películas dirigidas por mujeres; en el pasaje a los sesenta, cuando el cine brasileño adquiere mayor prestigio internacional y se convierte en una industria rentable, prácticamente ninguna mujer dirigió largometrajes. A partir de los setenta, la presencia de mujeres ocupando el papel de directoras aumenta de manera exponencial en el caso de los documentales: si en la década anterior se estrenaron unos diez documentales, todos cortometrajes, en los setenta se registran más de 180 y con temáticas afines a cuestiones de género. Estos datos no hablan por sí mismos, pero

7 En esta senda, Holanda sostiene: “Ainda que filmes tenham sido dirigidos por mulheres no período do Cinema Novo, com características estéticas, ideológicas, temáticas e de produção similares, assim como do Cinema Marginal, caso de Luna Alkalay, com *Cristais de sangue* (1974), não acho razoável que, passados cerca de cinquenta anos, queiram considerá-las como integrantes desses momentos. Esses filmes não usufruíram da visibilidade e do prestígio que foram concedidos às obras dos cineastas e, portanto, é mais honesto abraçar as idiosincrasias da história e expor as lacunas e a vista grossa que foi lançada à maioria das produções femininas” (2019, p. 143).

8 “La Bemberg dirigirá a Carmen Maura”, *Crónica*, Buenos Aires, 09 abril 1992, p. 23.

permiten bosquejar un panorama sobre la irrupción de mujeres documentalistas en el contexto del cine moderno (donde convergen la política de los autores, los films de bajo presupuesto y la renovación formal). En la Argentina, entre 1915 y 1933, las mujeres directoras (de clase alta e integradas a las sociedades de beneficencia) tuvieron un lugar relevante en la creación de películas, que se proyectaban en eventos destinados a recaudar fondos para hogares infantiles e instituciones hospitalarias, yendo muchas veces en contra del entorno cultural estrecho en el cual se educaron.⁹ Pero una división sexual de poderes y capacidades en función de áreas técnicas y artísticas organiza implícitamente el sistema de estudios durante la etapa del cine industrial cercenando las posibilidades de aparición de directoras hasta los albores del cine moderno, cuando Vlasta Lah estrena *Las furias* en 1960, hasta ahora considerado como el primer film sonoro argentino de ficción escrito y dirigido por una mujer.

La teoría, la crítica y el movimiento de cineastas feministas ha denunciado, por lo menos desde los setenta, que el modo de representación institucional reproduce el sistema de la mirada masculina (*male gaze*), a partir de la distinción de dos lineamientos: por un lado, un cine de documentación directa que se propone cambiar el contenido de las representaciones para la elaboración de papeles o imágenes “positivas” de mujeres “fuertes”, con una documentación directa e inmediata de las problemáticas que las envuelven y con la meta de visibilizar y concientizar; por otro lado, un cine experimental que pretende destruir la visión hegemónica para desentrañar los códigos ideológicos de la representación y explorar otras dimensiones de lo perceptible.¹⁰

Ahora bien, en América Latina estas tendencias no siempre (más bien, pocas veces) se manifiestan por separado. Y aunque esa elusión de las divisiones no es, desde luego, exclusiva de Solberg o de Bemberg, en las insistencias temáticas, en las afinidades políticas, pero también en las abismales diferencias estéticas entre sus filmografías se evidencia cómo aquel marco forjado por la teoría fílmica feminista inglesa y norteamericana, medio siglo después de su formulación, acarrea dualismos (ficción/documental; hacer visible/destruir la visión) que las propias películas se ocupan de desmontar. En los apartados que siguen, voy a analizar algunas escenas que permiten ver cómo a través del cine de Solberg y de Bemberg reverberan posiciones críticas respecto de las representaciones del género, llevando la atención a una constelación de figuras y discursos que exponen la supervivencia en los films de asuntos clave para la teoría y la praxis feminista, tales como el placer visual y la capacidad de la música para ponerlo en crisis.

9 Sobre la participación de directoras y guionistas en el cine mudo argentino véase Mafud (2021).

10 El camino sociológico e historiográfico de los primeros trabajos alrededor del cine procuraba conjugar la praxis feminista con la reflexión sobre el discurso fílmico, en el marco del proceso de politización de la sexualidad, de modo que las preocupaciones del movimiento de mujeres definían la agenda retomada en las películas hechas por mujeres. Las feministas de esta línea se dedicaron a desmitificar la representación de las mujeres como cuerpos para ser mirados, como locus de la sexualidad y como objetos de deseo. Sus intervenciones se orientaban en función de una valoración de los papeles sexuales de acuerdo con criterios extrínsecos a los films, que servían para definir un tipo “ideal” de mujer independiente, emancipada y autónoma. A la par, han llevado a cabo la tarea de “rescatar” a cineastas pioneras, olvidadas o desplazadas del canon: Alice Guy, Dorothy Arzner, Lois Weber, por nombrar solo a algunas. Esta primera corriente de la crítica feminista sostenía que el lenguaje cinematográfico no debía eclipsar el flujo de la trama, sino poner en primer plano argumentos para desbaratar el sexismo de la narrativa y la explotación de las mujeres como imágenes. Pero, a medida que se fueron reconociendo las limitaciones de estos enfoques —básicamente: su dificultad para dar cuenta de cómo se produce el significado en el film, sumada a la falta de distinciones entre la experiencia vivida y el plano de la representación—, los desarrollos teóricos se han ido desplazando del énfasis puesto en la visibilización de lo invisible hacia la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa.

CASA DE MUÑECAS

En 1960, a la salida de una palestra en la Facultad Nacional de Filosofía de Río de Janeiro, Helena Solberg se tomó un café con Simone de Beauvoir. Tenía diecinueve años y trabajaba en un suplemento de noticias del diario estudiantil *O Metropolitano*. Como sabía francés e inglés, era la encargada de entrevistar a las personalidades extranjeras. De Beauvoir había viajado junto a Jean-Paul Sartre, por invitación de Jorge Amado, en un momento agitado para los sueños que guardaban los comunistas: guerra de independencia de Argelia, guerra de Vietnam, Revolución Cubana. En una crónica de 2014, Solberg recuerda que Simone de Beauvoir tenía una apariencia inquietantemente conservadora: “Usava os cabelos presos em um coque severo. Tinha pele muito clara e um rosto lavado, meio

ARQUIVO ABERTO
MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

Ilustríssima 6 Abril 2014
Folha de São Paulo

6 Segundo sexo no Brasil

Rio de Janeiro, 1960

HELENA SOLBERG

EU ESTUDAVA NA PUC e achava o mundo algo altamente excitante. Considerava-me uma existencialista, ou achava que era. Lia avidamente Camus, Sartre e Simone de Beauvoir. Assistia aos filmes da nouvelle vague e do neorealismo italiano, sonhava fazer cinema e estava sempre atenta aos filmes dos diretores brasileiros que desafiavam e que formariam o cinema novo. Éramos jovens e tínhamos a intuição de que o futuro nos traria um papel de importância, para o qual devíamos nos preparar. Mal sabíamos o que viria.

Em 1958, com 19 anos, fui trabalhar em um jornal estudiantil, “O Metropolitano”, na época um suplemento do “Diário de Notícias”. Foi o meu primeiro emprego. Como repórter, eu tinha que correr atrás dos assuntos do momento. Por ser mais ou menos versada em francês e inglês, cabia a mim entrevistar visitantes estrangeiros que aqui chegavam: e foi assim que conheci Simone de Beauvoir, além de figuras como Graham Greene e Aldous Huxley.

A entrevista com Simone de Beauvoir foi marcada para depois de sua palestra na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio. Lembro-me de ficar surpresa com sua aparência bastante conservadora comparada com a da musa do existencialismo, a exótica e sensual Juliette Gréco. Na época Simone teria por volta de 60 anos. Usava os cabelos presos em um coque severo. Tinha pele muito clara e um rosto lavado, meio bretão. Eu fui toda vestida de negro, em pleno verão carioca, usando um penteadinho à Juliette. Quando revelei minha foto com ela, na entrevista, imaginei que um leitor desavisado poderia se perguntar quem era quem.

O salão nobre estava lotado de estudantes curiosos que, por duas horas, ouviram respeitosamente a exposição sobre seu controverso livro “O Segundo Sexo” (lançado anos antes na França e então lançado no Brasil). Na época, já-lo até o fim me exigiu grande esforço e disciplina; só vim a realmente apreciá-lo anos depois.

O ponto mais controverso de sua tese poderia ser resumido na frase que abre o segundo volume: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Simone colocava assim a ênfase no processo de socialização do indivíduo, mais do que no destino biológico. A mulher não poderia estar condenada a somente repetir a vida com o seu corpo,



simone de beauvoir:
a condição da mulher

reperagem de helena solberg

Com seu ar bem cuidado, discreto e sóbrio Simone de Beauvoir deslindou os que esperavam ver numa das principais figuras do existencialismo uma mulher misteriosa e exótica. O público que invadia o salão nobre da Faculdade Nacional de Filosofia era completo, na sua maior parte, por estudantes, por uma juventude curiosa e inquietante durante 2 horas observou a mais absoluta silêncio, ouvido com atenção a rápida exposição que, com sua enorme capacidade de síntese, conseguiu fazer a escritura francesa do seu tão discutido livro “Le deuxième sexe”.

Recorte do jornal “O Metropolitano”, com foto de Solberg (esq.) e Beauvoir

“o projeto do homem não é o de se repetir no tempo, mas sim de reinar sobre o momento e de forjar o futuro”. Questionada se seria possível comparar os preconceitos que condicionam a situação da mulher com os preconceitos raciais, respondeu que “ambos têm em comum terem sido criados por uma ideologia “a posteriori” para justificar essa situação”.

Depois fomos tomar um café juntas. Nervosa – e no afã juvenil de querer parecer informada –, não parava de expor meus conhecimentos sobre o existencialismo. Simone ouvia em silêncio. Finalmente, com um sorriso discreto, disse: “Fale-me um pouco de você”. E de entrevistadora passei a ser entrevistada (uma técnica que aprendi então e que me tem sido extremamente útil ao longo dos anos). O foco era minha formação burguesa, que a interessava para entender o país que visitava.

Intimidada, respondia da melhor maneira possível, sentindo-me examinada por seu olhar agudo, que lia nas entrelinhas, nas hesitações, nos silêncios. Durante muito tempo, lembi que um dia publicassem suas impressões do Brasil e que eu fosse denunciada como uma prova viva de que o segundo sexo no país ainda tinha uma longa caminhada pela frente.

Anos depois, em um diário, falando sobre a viagem, ela escreveu: “Durante dois meses, amei o Brasil. Amo-o ainda. Naquele momento, porém, quase cheguei ao ponto de gritar contra a seca, a fome, contra toda aquela angústia, aquela miséria”.

Fiquei pensando em uma jovem e uma senhora conversando em um fim de tarde. A jovem não imaginava que estava por vir. Para ela o futuro parecia promissor. A senhora viu mais longe e, em seu diário, antecipou uma tempestade que se aproximava. E pensar que 1964 mudaria nossas vidas! ☘

Arquivo Pessoal

Artículo escrito por Helena Solberg. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 06/04/2014

Material escrito por Helena Solberg. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 06/04/2014

bretão” (Solberg, 2014, s/n). Por cierto, ese aire mesurado y discreto había decepcionado al auditorio de jóvenes rebeldes que no esperaban tanta sobriedad, a lo mejor acostumbrados a la sensualidad de la actriz Juliette Gréco, “la musa del existencialismo”.¹¹ Pero las cosas, naturalmente, nunca son tan evidentes.

El primer día de ese año la autora de *El segundo sexo* había publicado en una editorial británica un ensayo hasta hoy prácticamente secreto, que tituló *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome* (poco tiempo después, una pérdida editorial de Buenos Aires lo tradujo como Brigitte Bardot y el personaje de Lolita).¹² Si bien De Beauvoir reconoce en ese libro que la mujer de formas opulentas, como Marilyn Monroe, apreciada por “sus rotundos atractivos físicos”, sigue teniendo poder sobre los hombres, Brigitte Bardot inventa una figura nueva, una especie de ninfa ambigua, una Eva que conjuga “la fruta verde” y “la mujer fatal”: “la niña-mujer” que, por la diferencia de edad, instala una distancia que aviva el deseo. Como era de esperarse, “las madres indignadas” y “los moralistas de todos los países” procuraron bloquear sus películas. “Para estas gentes de altos principios no es cosa nueva identificar la carne con el pecado y soñar con hacer una hoguera con las obras de arte”, dice De Beauvoir. Sin embargo, esa postura moralista no es suficiente para explicar la animosidad que despierta Brigitte Bardot. Lo que explica el fenómeno “BB”, según De Beauvoir, es cierto mito que Roger Vadim ha tratado de rejuvenecer: “Él inventó una versión resueltamente moderna del ‘eterno femenino’, arribando de esta manera a un nuevo tipo de erotismo. Esta es la novedad que seduce a algunas personas y choca a otras”. Un erotismo que consiste en actuar según sus deseos y siguiendo nada más que sus inclinaciones: “Come cuando tiene hambre y hace el amor con la misma sencillez exenta de ceremoniosidad. El deseo y el placer parecen atraerla más que las reglas y las convenciones”. Eso es lo perturbador. “Ella es floreciente y saludable, apaciblemente sensual. Resulta imposible ver en ella el toque satánico, y esta es la razón de que parezca aún más diabólica a las mujeres que se sienten humilladas y amenazadas por su belleza” (1965, s/n).

No deja de ser curioso que Caetano Veloso pensara algo bastante parecido: “Brigitte Bardot era uma presença feminina muito mais constante em minha mente do que a de Marilyn”, escribió en *Verdade Tropical* (2017, p. 204). O sea que Solberg se encuentra con De Beauvoir cuando ella acababa de escribir que “BB merece ahora ser considerada un producto de exportación no menos importante que los automóviles Renault” (1965: s/n). Es ahí donde una conexión con Carmen Miranda cobra sentido. Porque en la película más conocida de Helena Solberg, *Carmen Miranda: bananas is my business* (1995), una pieza clave del *Cinema da Retomada* de mediados de los noventa, se despliega una mirada autobiográfica en torno a la consagración de Carmen Miranda en el panteón de estrellas de la principal industria cinematográfica mundial; es decir, una mirada feminista que no es para nada

11 Quiero destacar que es Solberg quien propone la nominalización (“musa del existencialismo”) al usual apodo de la actriz como “musa de los existencialistas”.

12 Agradezco a David Oubiña por haberme presentado este libro.

condescendiente ni mucho menos lapidaria, semejante a la crítica de Simone de Beauvoir sobre Brigitte Bardot. “Carmen é nossa boneca” constituye la fórmula de un pacto en la industria cinematográfica mediatizada, según demuestra Solberg, que funciona, dentro y fuera del cine, como sinécdoco para caracterizar a las mujeres (más bien: a ciertas mujeres adscriptas a ciertos cánones de belleza) desde la infancia hasta la joven adultez: en pocas palabras, la mujer elogiada por ser la más perfecta encarnación de la feminidad. Centrado en una de las actrices mejor pagas del *show business* americano, que brilló en Hollywood e instaló la imagen estereotipada de un Brasil sexualmente expuesto, hipercolorido y frutal, la película de Solberg tensa la oscilación entre la atracción despampanante provocada por Carmen Miranda y la tragedia de ser vista como una muñeca o como un maniquí. Entonces: la frase “Carmen é nossa boneca” sintetiza un ideograma de larguísima tradición, que la película consigue desnaturalizar. Y esa desnaturalización es plausible porque Carmen Miranda es disputada por la mirada masculina, la mirada extranjera, la mirada feminista y la mirada tropicalista.

En el film de Solberg, un fan confiesa desde el sillón del living: “lo que me gustaba de Carmen Miranda era su imagen en la pantalla. Era una forma de escapar de la fría e insípida Inglaterra, de los días oscuros de la guerra. Ella era el paraíso”. De repente, el televisor que tiene enfrente explota y del humo emerge la mismísima Carmen Miranda personificando la fantasía del espectador embelesado al compás de una canción que repite: “I, Yi, Yi, Yi, Yi, I like you very much / I, Yi, Yi, Yi, Yi, I think you’re grand / Why, why, why is it that when I feel your touch / My heart starts to beat, to beat the band”. Fascinado, el hombre afirma que ella “era todo lo que una mujer debería ser”. Pero como no encontró una esposa que pudiera ser como Carmen Miranda, aunque haya intentado transformarla a su imagen y semejanza, bautizó a su hija con el nombre de la estrella y selló el pacto con un tatuaje de su rostro en el brazo izquierdo.

Así como la felicidad, en la película de Agnès Varda, constituye una experiencia marcada por el género (aunque felizmente no estuviera remarcada por un afán pedagógico o moralizador), en sociedades reinadas por pantallas y por vidrieras la belleza implica una doble operación inherente al régimen del espectáculo: la cosificación y el endiosamiento, la cara fetichista y la contracara narcisista del placer visual. Como se sabe, este es uno de los tópicos más revisitados por la teoría y por la práctica cinematográfica feminista.¹³

En efecto, María Luisa Bemberg rodó su primera película en la Exposición Femimundo, graficada como “todo lo que interesa a la mujer: modas, belleza, peinados y artículos para el hogar”. *El mundo de la mujer* documenta el ceñimiento al orden de la reproducción, de la crianza y de la seducción a partir de un montaje que combina el cuento

13 Remito al ensayo fundamental de esta corriente: Mulvey (1975).

“La Cenicienta” proveniente del disco de Walt Disney, un puñado de frases publicitarias, una revista con el horóscopo y una guía para saber “cuál es la mujer ideal para cada hombre” y “cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor”, que se van enredando con los gemidos de un orgasmo femenino amplificado sobre los psicodélicos acordes de “Sgt. Peper’s Lonely Hearts Club Band” (*The Beatles*, 1967). Su segundo cortometraje, *Juguetes*, expone el reparto sexual de los valores que promueven los objetos destinados al consumo infantil: mientras que para los niños se estimula la audacia, la fuerza, la competitividad y la inteligencia, los juguetes destinados a las niñas apelan a la ternura, la sumisión, las tareas domésticas y la humildad. En esta línea, la muñeca como elemento clave de la educación sentimental y el maniquí como arquetipo de feminidad reciben, hasta hoy, múltiples y diversas miradas cuestionadoras: desde el mediodocumental de Albertina Carri (*Barbie también puede estar triste*, 2002) al fabuloso cortometraje que Lucrecia Martel hizo por encargo de una colección de ropa de la firma italiana Miu Miu (*Muta*, 2011), que para esa oportunidad también había convocado a Agnès Varda.

En una secuencia de *The emerging woman*, sobre una caja de música se lee el poema de Sylvia Plath “The Applicant”, incluido en *Ariel*: una entrevista satírica en torno al matrimonio y las rutinas estereotipadas según divisiones de género que hacen de la mujer “a living doll, everywhere you look”. Bonecas, muñecas, maniqués, fotos de modelos en revistas de moda, pero también el imaginario de los cuentos de hadas alimenta películas y relatos que muchas cineastas, artistas y escritoras han venido problematizando desde los inicios del cine –empezando por el film vanguardista *La sonriente Madame Beudet* (1923) de Germaine Dulac– al ironizar o al burlar estereotipos (infantilización, galantería, sentimentalismo, refinamiento) o al evocarlos desde una perspectiva que altera el sentido de la realidad a través de la poesía, como en el comienzo de *Palavra (en)cantada* (2009) de Solberg, cuando María Bethânia recita “Eros e Psique” de Fernando Pessoa, sobre los laberintos identitarios de un infante y una princesa adormecida, una bella durmiente.

CAJAS DE MÚSICA

Ya en su primer documental, Solberg captura imágenes de una chica joven en la playa (un escenario privilegiado para la circulación de cuerpos y de miradas), y así anuda el problema político de la subordinación de las mujeres con la preocupación por la belleza física mediante la disyunción entre esas imágenes y los testimonios en voz *over* de setenta mujeres, de entre diecinueve y veintisiete años. Mientras las entrevistadas opinan sobre la virginidad, el ca-

samiento, la maternidad, el sexo, la religión católica, el trabajo dentro y fuera de la casa, el estudio, la independencia económica, la cámara se acerca al cuerpo de Glória Solberg pasándose el bronceador, chequeándose en un espejito, hojeando una revista y relojeando a los demás. En tanto, los hombres se bañan, juegan a la paleta, practican surf (básicamente, se divierten). Pero, claro, el film no concluye en la denuncia de los valores burgueses que afectan, primordialmente, a las mujeres burguesas, sino que incorpora una secuencia de fotografías en blanco y negro de la Marcha da Família com Deus pela Liberdade, un movimiento que apoyó el golpe militar. Se trata de una crítica implacable al desempeño de esas mujeres que, como las entrevistadas, salieron a la calle para manifestarse políticamente solo en favor de sus intereses de clase.¹⁴

En sintonía con la mirada de Simone de Beauvoir cuando describe esos labios “muy dignos de ser besados” de Brigitte Bardot (al igual que esa mirada se revela en la apreciación de los distintos *physique du rol* existencialistas, cuando Helena Solberg describe en su crónica periodística a una Simone de Beauvoir pacata en contraposición a la sensualidad de la musa existencialista), en el film sobre Carmen Miranda hay una crítica de la objetualización sexual, pero también una reivindicación del placer visual desde una perspectiva que pone en tensión la mirada desapegada o desafectada que la corriente formalista del cine feminista anglosajón defendía como única vía de escape de la mirada heterosexual.

Precisamente, en la letra de *Tropicália*, otra canción-manifiesto de Caetano Veloso, la repetición de la última sílaba del apellido de Carmen “Miranda” no solo evoca el dadaísmo sino la mezcla de su nombre con el de Dadá, la compañera del cangaceiro Corisco en *Deus e o Diabo na Terra do sol* (Glauber Rocha, 1964): “Viva a banda, da, da, da. Carmem Miranda, da, da, da. Viva a banda, da, da, da. Carmen Miranda, da, da, da, da”. Dice Caetano:

O aspecto travesti da sua imagem sem dúvida também importava muito para o tropicalismo, uma vez que tanto o submundo urbano noturno quanto as trocas clandestinas de sexo, por um lado, e, por outro, tanto a homosexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito do andrógino eram temas tropicalistas (não fosse este um movimento típico da segunda metade dos anos 60). Mas a Carmen Miranda que surgia dessas 78 rotações excitava nossa imaginação e suscitava nossa admiração num nível que se situa além dessas temáticas todas e as atravessa: o da formação da música brasileira como uma tradição rica e esteticamente potente. (2017, p. 280)

Por sugerencia de Aurora Miranda, hermana menor de la actriz, *Bananas is my business* abre con unas secuencias rodadas por el actor transformista Erick Barreto recreando la muerte de Carmen Miranda en la soledad de su

14 En el caso de Bemberg, la continuidad entre la vida familiar y la política nacional aparece con fuerza en *Miss Mary* (1986), un film que, si bien no es estrictamente autobiográfico, procesa su propia experiencia personal desde un enfoque muy crítico respecto de la clase dominante y sus métodos opresivos y fraudulentos, tal como señala Ana Forcinito: “El film narra una historia en la familia Martínez-Bordagain, desde 1938 hasta 1945, a partir de la llegada de una nueva institutriz inglesa, Miss Mary. Las primeras tomas se remontan a 1930, cuando Hipólito Yrigoyen es derrocado por el General Uriburu. Las dos imágenes de la escena inicial del film nos dan la pauta interpretativa de la Argentina de los años treinta, que se abren con el golpe de Uriburu: una institutriz reza en inglés con unos niños mientras sus padres salen a festejar el golpe de Estado. A través de estas dos imágenes narrativas, el film nos pone en contacto con la tradición golpista, represora y anglófila de la aristocracia argentina, al representar los años treinta con sus dictaduras y fraudes electorales celebrados por la clase dominante. Las secuencias finales remiten al triunfo de Juan Domingo Perón en 1945, es decir, que el final está apuntando a la presencia popular en las calles que acompañaron la liberación de Perón” (2020, p. 65-66).

dormitorio atiborrado de frascos de perfume. De modo que el documental no busca simplemente dar vuelta el mito de la bomba brasileña limitándose a mostrar la otra cara del éxito del modelo *for export*. La operación es mucho más aguda, ya que esa performance transformista pone en escena las contaminaciones entre documental y ficción, los bordes porosos entre lo masculino y lo femenino, las zonas de contacto y de abismo entre el actor y el personaje, los roces entre la copia y el original. Una apuesta que Lucrecia Martel había realizado en *La otra* (1989), un cortometraje sobre transformistas, a través del *playback* de la canción “Se dice de mí” inmortalizada por Tita Merello en *Mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955) y de fragmentos de *Sweet Charity* (1969) de Bob Fosse, *Vida* de Paloma San Basilio, *Caliente, caliente* de Raffaella Carrá y el *Himno al amor* de Estela Raval. Las canciones que maniobran fibras sensibles, hondamente arraigadas en la cultura popular, introducen un contrapunto con la imagen estable y realista del cuerpo. Se vuelven capaces de abrir una dimensión desdoblada y desnaturalizada. Como en *Mansão do Amor* (2019) de Renata Pinheiro, donde el personaje interpretado por Tavinho Teixeira dice: “Somos transformistas. Lo que hacemos es una metamorfosis”, trayendo a las grandes cancionistas de la radio que lo inspiran (Emilinha Borba, Isaurinha Garcia, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso y Nubia Lafayette). En todas estas escenas rodadas en las inmediaciones del tocador, la música reescribe el cuerpo y el espejo de la feminidad se hace añicos. Como Martel, como Pinheiro, Solberg hace visible el mundo del transformismo y esboza, a la vez, nuevas coordenadas de reconocimiento.

En la última película de Bemberg también aflora una apuesta a la figuración de cierta fealdad fotogénica, una antibelleza del cuerpo como superficie de circulación del deseo, pero no solo de un deseo que domina, segrega o sofoca al sujeto deseado. La elección de una actriz con enanismo sintoniza con la propuesta de un cine que instala un orden de aparición del cuerpo desviado de la jerarquía de valores estéticos establecidos por una óptica burguesa costumbrista; una voluntad de “conocer una belleza que pasa primero por lo feo”, en palabras de Caetano Veloso (en Guimarães y de Oliveira, 2021, p. 73). Así, frente a un cine (y una posición predominante de la crítica feminista) que mantiene anudados el deseo erótico, el placer visual y la mirada masculina, la música puede poner en crisis ese régimen de visibilidad compacto y cerrado. Como sucede en *La Felicidad*, hasta la atmósfera más floreciente y el sol más rutilante pueden oscurecerse a través de una música que nos haga oír el colmo de la armonía.

Por cierto, en una de las primeras películas de Agnès Varda, *Cleo de 5 a 7* (1962), donde Corinne Marchand interpreta a una cantante joven y vanidosa que espera el resultado de un examen médico, la música provoca un quiebre categórico. En la primera parte, la mujer está atrapada en su imagen: “Mientras soy bella, estoy diez veces más viva que las otras”, reflexiona frente al espejo. Pero en determinado momento deja de ser mera receptora de

miradas indiscretas consiguiendo salir a la calle con una actitud renovada. Entre esas dos facetas hay un móvil musical: la canción “Sans toi”, con letra de Varda y música de Michel Legrand (discípulo de Nadia Boulanger, la maestra de infinidad de músicos: de Piazzolla a Barenboim, de Gershwin a Gismonti). Cuando Cleo canta esa canción, algo en su vida se desgarrar: el embellecimiento deja de ser una obsesión personal, una persecución egocéntrica, un reto a la enfermedad, a la vejez y a la muerte. La belleza, en cambio, se dispersa en el paisaje urbano. Las vidrieras, los cristales de los anteojos, las ventanas de los autos se vuelven pantallas de acceso a otro modo de ver el mundo a su alrededor por impulso de la canción.

De eso no se habla también interroga los códigos cristalizados del placer visual apelando a la música de otra Carmen legendaria: una de las más dramáticas en la historia del teatro lírico, quien proclama un alegato de mujer libre y desprejuiciada en el Aria para mezzosoprano del primer acto de la ópera de Georges Bizet (1875), tal como aparece en la obra de Cecil B. DeMille (basada en la novela corta *Carmen* de Prosper Mérimée) y en la versión parodiada por Charlie Chaplin (ambas de 1915), que también se escucha en un tramo breve del film sobre Carmen Miranda. El personaje protagónico rodado por una enana baila esa habanera actuando de Carmen mientras se contempla en el espejo de su habitación. Esa imagen distorsionada tiene una fuerza desestabilizadora: Bemberg da a ver lo intolerable, lo que no se quiere nombrar, ese cuerpo que no cabe en palabras, construyendo un campo de inteligibilidad que permite reconocer una pose de mujer deseante y, al mismo tiempo, la perturbación de la pasión escopofílica que la anima: un histrionismo descentrado de los patrones de belleza, donde empieza a tomar forma la identificación de la mujer enana con la posibilidad de experimentar una pasión amorosa motorizada por el efecto liberador de la música.

Si el cliché tiende a encuadrar, a acomodar signos del pasado, a inmovilizar el pensamiento y a preservar un orden, la Carmen transformista de Solberg y la Carmen enana de Bemberg se apartan de la ratificación de un esquema: remueven desde el mismo cliché musical lo que este puede tener de desestabilizante. De modo que el cine amplifica la potencia de la música para subvertir las representaciones binarias del género. La performance transformista de Carmen Miranda y la performance enana de Carmen de Bizet remiten a cierto derroche de feminidad, una exposición del cuerpo con signos tradicionalmente marcados por lo femenino (o lo feminizado). Una distancia crítica instaurada por la parodia como una mascarada o un simulacro. Algo que Sylvia Molloy denomina “la política de la pose”: “Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (2017, p. 2). Y en ese sentido se puede establecer, de nuevo, una conexión con el cine de Martel: en *La niña santa* (2004), mientras suena el mismo pasaje de la ópera de Bizet, acontece un giro decisivo en la historia.¹⁵

15 Sobre esta secuencia, véase Kratje (2019).

Agnès Varda y María Luisa Bemberg se cruzaron en un simposio de mujeres cineastas en 1975. Tres años después, Bemberg estrena su documental sobre los juguetes infantiles, mientras *Una canta, la otra no* (1977) de Agnès Varda seguía en las carteleras de París. En ese contexto, Bemberg afirmó en un reportaje:

Yo creo que el cine deliberadamente feminista es flojo, aburrido, como el cine didáctico. La película de Varda describe la amistad de una mujer muy burguesa y otra más bien hipy, una especie de saltimbanqui. No es muy realista: muestra a una Francia abierta a la prédica de una mujer joven y contestataria, un mundo en el que no hay enfermedad ni conflicto. [Acto seguido, declaró:] El cine que yo hago no es “especialmente” feminista, pero como yo lo soy, eso sale, de algún modo. Las mujeres tenemos que decir de una vez qué somos, qué sentimos, qué queremos. Esta es mi manera de hacerlo. (1977, s/n)

Una historia feminista del cine latinoamericano es un proyecto por escribirse. Necesitamos ensayar una perspectiva crítica que no se restrinja a develar supuestas distorsiones de las imágenes, tal como se plasma en las críticas que recibió Varda por mostrar a mujeres que no fueran lo suficientemente ejemplares para la lucha feminista (como las protagonistas de *La Felicidad* o de *Cleo de 5 a 7*), o por mostrar a mujeres que por parecer demasiado ejemplares no resultaran “realistas” (como la acusación que le endilga Bemberg a *Una canta, la otra no*). Me parece que el mayor riesgo de esas posturas basadas en un orden de sanciones no solo reduce un sistema complejo de representaciones a un conjunto de fórmulas atomizadas o a una expresión idiosincrática. Esas simplificaciones pueden redundar en un pensamiento esencialista y en un ahistoricismo: una visión estática de la historia, incapaz de vislumbrar las mutaciones de las categorías y de los juicios teóricos, las inestabilidades de los esquemas dicotómicos, las contradicciones históricas, ideológicas y formales en cada proceso de representación. Si la narrativa clásica, muy combatida por los discursos de la teoría fílmica feminista, tiende a propagar una lógica bélica en la que un protagonista se enfrenta a un enemigo, impidiendo percibir lo que no se articula según el esquema del conflicto, la ola de denuncias sobre la manera en que el cine reproduce estereotipos o imágenes “positivas” o “negativas” suele asentarse, aun involuntariamente, en una perspectiva que además de moralista es individualista, ya que toma como punto de referencia una concepción de la historia como obra de personajes individuales o de figuras excepcionales, sin desmontar esas narrativas bélicas o incluso maternalistas, oportunistas y mesiánicas.

De Agnès Varda a Caetano Veloso, de Helena Solberg a Simone de Beauvoir, de María Luisa Bemberg a Renata Pinheiro y a Lucrecia Martel: es evidente que los canales de intercambio más o menos evidentes o subterráneos de la historia del cine implican “una revisión mutua del presente en el pasado y del futuro en el presente, más que

meros vínculos personales” (Macón, 2021, p. 198). Un archivo de insistencias y de afinidades a través del tiempo: el pasado tocado por el presente tocado por el pasado en el presente. La música, justamente, puede poner en jaque las jerarquías visuales que ordenan los cuerpos y las representaciones del género, al hacer que la memoria afectiva del cine destelle en continuidades e intermitencias poético-políticas.¹⁶

Una historia feminista del cine implicaría cuestionar las divisiones acordadas entre períodos, países, estilos, autores, movimientos artísticos; desordenar las etiquetas que separan el cine documental, el de ficción y el experimental; abandonar las prescripciones acerca de cómo deben organizarse las imágenes, los sonidos y los textos, sea con arreglo a fines comerciales o políticos; interrogar las divisiones tajantes entre las corrientes ilusionista y formalista, así como la escisión entre marcos teóricos y películas. De modo que podamos escuchar los roces conceptuales, los anacronismos de la imagen, los contrapuntos con el sonido, las discontinuidades ideológicas y las afinidades representacionales. Quizá, una historia feminista del cine pueda hacerse mirando las películas como si fuesen una partitura que, en cada ensayo, en cada nueva ejecución, pone a rodar un repertorio sensible tal vez inesperado, capaz de renovar nuestras formas de comprendernos como comunidad.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (orgs.). *Catálogo Retrospectiva Helena Solberg*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.
- ANDRADE, Fabio. “Helena Solberg on A *Entrevista* (1966) and *Meio-Dia* (1970)”. Disponible en: <https://www.cinelimite.com/interviews/helena-solberg-on-a-entrevista-1966-and-meio-dia-1970>. Fecha de acceso: 10 de mayo de 2023.
- ARAÚJO, Mateus; SOUTO, Mariana. “Um 1968 mirar? Notas sobre *Meio-dia*, de Helena Solberg”. *Revista Eco-Pós*, n. 21, n. 1, 2018, p. 263-276. Disponible en: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i1.18505>. Fecha de acceso: 10 de mayo de 2023.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Brigitte Bardot y el personaje de Lolita*. Buenos Aires: Ediciones del Tiempo, 1965.

16 Ahora bien, la fuerza disruptiva de las operaciones la descontextualización pueden correr el peligro de convertirse en puro gesto, en un lugar común, tal como advierte Oubiña: “Implicaba reconocer lineamientos verticales y diacrónicos dentro de la historia del cine (trazando itinerarios singulares que podían intersectarse de manera irregular y heterogénea), allí donde la clasificación siempre había optado por cortes horizontales y sincrónicos agrupando a los films de manera homogénea por épocas, por nacionalidades, por escuelas, por géneros. Pero llevado al extremo, ese mismo argumento puede resultar falaz porque se vuelve plano y carente de matices. Aplicado de manera dogmática solo alcanza a leer las continuidades de un estilo y no las diferencias, los saltos, los golpes de timón” (2022, p. 93).

- DE GRANDIS, Rita (comp.). María Luisa Bemberg entre lo político y lo personal. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. v. 27, n. 1, 2002.
- DOMÍNGUEZ, Nora. "Diálogos del género o cómo no caerse del mapa. Una vuelta". En OBERTI, Alejandra; BACCI, Claudia (eds.). *Testimonios, género y afectos. América Latina desde los territorios y las memorias al presente*. Villa María: Eduvim, 2022, p. 33-60.
- ELIAS DA SILVA, Cleonice. "O cinema feminista e político de Helena Solberg". *Imagofagia*, 18, 2019, p. 424-439. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/186>. Fecha de acceso: 10 de mayo de 2023.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Azougue, 2016.
- FONTANA, Clara. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, 1993.
- FORCINITO, Ana. "Miradas y vocês que nos trascienden". En: KRATJE, Julia; VISCONTI, Marcela (comps.). *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2020, p. 59-78.
- GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. *Helena Ignez, atriz experimental*. São Paulo: Sesc, 2021.
- HOLANDA, Karla. "Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina". En: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI TEDESCO, Marina (orgs.). *Feminino e plural. Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 43-58.
- _____, Karla. "O outro lado da lua no cinema brasileiro". En: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Río de Janeiro: Numa, 2019, p. 137-157.
- JOHNSTON, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema", Claire Johnston (ed.), Notes on Women's Cinema. London: Society for Education in Film and Television, 1973, p. 24-31.
- KING, John; WHITAKER, Sheila; BOSCH, Rosa (comps.). *An Argentine Passion. María Luisa Bemberg and her Films*. Londres y Nueva York: Verso, 2000.
- KRATJE, Julia. *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2019.
- _____, Julia; VISCONTI, Marcela (comps.). *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2020.
- LÉGER, Nathalie. *Sobre Barbara Loden*. Buenos Aires: Chai Editora, 2021.
- MACÓN, Cecilia. *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora Editora, 2021.
- MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2021.
- MOLLOY, Sylvia. "La política de la pose". *Cuadernos Lírico, Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, v. 16, 2017, p. 1-8.
- MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen*, v. 16, n. 3, 1975, p. 6-18.

OUBIÑA, David. *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*. Buenos Aires: Prometeo, 2022.

TAVARES, Mariana. "Helena Solberg: Militância feminista e política nas Américas". En: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI TEDESCO, Marina (orgs.). *Feminino e plural. Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 89-100.

_____, Mariana. *Helena Solberg do cinema novo ao documentário contemporâneo*. San Pablo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. "Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat", *Cine Documental*, 17, 2018, p. 24-41.

_____, Marina Cavalcanti. "The Women's Film Project: an international collective in the career of Helena Solberg", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 61, 2022. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/currentissue/MarinaCavalcantiTedesco/index.html>.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

XAVIER, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.