

Mujeres en el cine de los años setenta. María Luisa Bemberg en Argentina

Lizel Tornay*

Recibido: 22.10.2024 — Aceptado: 27.11.2024

Titre / Title / Titolo

Les femmes dans le cinéma des années soixante-dix. María Luisa Bemberg en Argentine

Women in the cinema of the seventies. María Luisa Bemberg in Argentina

Le donne nel cinema degli anni settanta. María Luisa Bemberg in Argentina

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este trabajo se propone evidenciar las estrategias de las primeras feministas argentinas en la década del setenta del siglo XX a fin de interpelar las representaciones femeninas en el cine que buscaba satisfacer la mirada masculina.

Se intenta focalizar el particular modo de participación del feminismo en Argentina a partir del análisis de las dos primeras producciones cinematográficas de María Luisa Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) y *Juguetes* (1978). Estas realizaciones se inscriben en un nutrido horizonte de intercambios con feministas de Estados Unidos y Europa propio de la politización del mundo cultural de esos años.

Cet article vise à mettre en évidence les stratégies des premières féministes argentines dans les années soixante-dix du vingtième siècle afin de remettre en question les représentations féminines dans le cinéma qui cherchaient à satisfaire le regard masculin.

Nous tentons de mettre l'accent sur le mode de participation particulier du féminisme en Argentine en analysant les deux premières réalisations cinématographiques de María Luisa Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) et *Juguetes* (1978). Ces productions s'inscrivent dans un riche horizon d'échanges avec des féministes des États-Unis et d'Europe, typique de la politisation du monde culturel de ces années.

This paper aims to highlight the strategies of the first Argentinean feminists in the seventies of the twentieth century in order to question the female representations in cinema that sought to satisfy the male gaze.

* Universidad de Buenos Aires

The aim is to focus on the particular mode of participation of feminism in Argentina by analysing María Luisa Bemberg's first two film productions, *El Mundo de la Mujer* (1972) and *Juguetes* (1978). These productions are part of a rich horizon of exchanges with feminists from the United States and Europe, typical of the politisation of the cultural world in those years.

Il presente lavoro si propone di mettere in luce le strategie delle prime femministe argentine negli anni Settanta del Novecento per mettere in discussione le rappresentazioni femminili nel cinema che cercavano di soddisfare lo sguardo maschile.

L'obiettivo è quello di mettere a fuoco la particolare modalità di partecipazione del femminismo in Argentina analizzando le prime due produzioni cinematografiche di María Luisa Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) e *Juguetes* (1978). Queste produzioni si inseriscono in un ricco orizzonte di scambi con femministe statunitensi ed europee, tipico della politicizzazione del mondo culturale di quegli anni.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cine feminista, mujeres realizadoras, representaciones de mujeres en el cine, realizadoras en los años setenta del siglo XX, María Luisa Bemberg.

Cinéma féministe, femmes cinéastes, représentations des femmes dans le cinéma, femmes cinéastes dans les années 1970, María Luisa Bemberg.

Feminist cinema, women filmmakers, representations of women in cinema, women filmmakers in the seventies of the 20th century, María Luisa Bemberg.

Cinema femminista, donne registe, rappresentazioni delle donne nel cinema, donne registe negli anni 70, María Luisa Bemberg.

1. Introducción

La década de 1970 evidenció una significativa producción de ideas y movilizaciones en torno a diversas temáticas de la vida social, política, cultural. En este contexto feministas y movimientos de mujeres interpelaron fuertemente las construcciones de género hegemónicas diseñadas en torno a su domesticidad y protagonizaron búsquedas tendientes a la ampliación de derechos y espacios de participación.

Las discusiones atravesaron la producción de las imágenes/representaciones de mujeres. En el ámbito académico historiadoras y críticas de arte feministas europeas, norteamericanas y latinoamericanas, y en la producción cinematográfica, cinéfilas y académicas discutían, intercambiaban, publicaban al respecto. En el cine se producían films por fuera de los circuitos comerciales buscando una narrativa cinematográfica que diera a las mujeres una identidad autónoma, al margen del placer masculino.

En Argentina María Luisa Bemberg, feminista, fundadora en 1970 de la Unión Feminista Argentina (UFA), inició su producción cinematográfica con los cortos *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978).

Este trabajo se propone analizar las primeras producciones cinematográficas de esta realizadora en el marco de la organización de los grupos feministas autónomos locales y en diálogo con las ideas circulantes más allá de las fronteras, con colegas norteamericanas y europeas. En todos los casos se trataba de problemáticas comparables en términos de la politización del campo cultural. El análisis considerará también los aportes provenientes de los estudios visuales a fin de iluminar y abordar un marco explicativo al amplio horizonte de interlocución que los desafíos feministas de los setentas habían tejido en relación a la construcción de imágenes femeninas/masculinas.

2. El análisis visual

Este campo indaga en torno a las condiciones de visibilidad ligadas a la producción de significados. El objeto de estudio en este caso se centra en la visualidad, a diferencia

de disciplinas que estudian artefactos concretos, objetos definidos como la historia del arte o los estudios de cine, acá el objeto de análisis está directamente relacionado con el acto de mirar y sus consecuencias. Este acto, anclado en el cuerpo, es profundamente impuro, está encuadrado y a su vez encuadra e interpreta. Se trata de un acto cognitivo e intelectual por naturaleza. (Bal, 31).

La distinción entre lo visible y lo invisible, así como entre lo dicho y lo no dicho, está atravesada por el tiempo histórico, por lo tanto los análisis visuales son una disciplina histórica que busca describir el ejercicio del poder a través de la visión. El conocimiento, según Foucault, dirige e influye en la mirada haciendo visibles aspectos de los objetos que de otra manera permanecían invisibles (Bal, 34). Cada sociedad tiene sus regímenes de verdad, considerar lo visible y lo invisible en estos regímenes es una de las tareas fundamentales de los estudios visuales. La visibilidad, entonces, no es una cualidad o característica de las cosas ni tampoco un mero fenómeno fisiológico, de tal modo el análisis de la visualidad entraña modos de mirar críticos. En este sentido es posible indagar las narrativas dominantes que enmarcan los objetos de visión y que suelen presentarse como naturales, universales, verdaderas e inevitables. Desde esta perspectiva puede habilitarse la visibilidad de narrativas alternativas (Bal). En nuestro tema de análisis los cambios que se estaban operando en la visualidad permitieron interpelar representaciones femeninas hasta entonces naturalizadas.

Crary plantea que la lógica formal de la imagen del antiguo régimen (1560-1820) dio paso a una lógica dialéctica de la imagen en la época moderna (1820-1975). Desde entonces la imagen dialéctica ha sido interpelada por la imagen paradójica o virtual. Previo a la modernidad la imagen era independiente de la realidad exterior en la medida que se estructuraba en base a la perspectiva, es decir la mirada desde un determinado punto. Luego la fotografía y el cine crearon imágenes basadas en una nueva y directa relación con la realidad en la medida que aceptaron el carácter “real” de esas imágenes producidas.¹ A

¹ Cabe aclarar que la relación con la realidad fue cambiando desde una relación *mimética*, pasando a otra mediada por la *interpretación* y luego a la consideración del referente como *huella* (Dubois).

partir de los años setenta del siglo XX la imagen fílmica o fotografiada ya no incluye la realidad en su índice en la medida en que puede ser manipulada a través de recursos tecnológicos. (Mirzoeff) Podríamos entonces hipotetizar que los movimientos feministas, atravesados por horizontes relativos a la ampliación de derechos y lugares de participación, pudieron focalizar la producción de imágenes circulantes a la luz de los cambios en ciernes.

Los dos films documentales que constituyen los objetos de estudio de este artículo fueron producidos en los años setenta cuando las condiciones de visibilidad comenzaron a presentar inestabilidades. Los sentidos esbozados en sus guiones hilvanan imágenes de mujeres —adultas y/o niñas— que buscan interpelar las representaciones femeninas entonces hegemónicas.

3. Feminismos y ámbitos académicos

Los movimientos feministas que se fueron desarrollando desde el siglo anterior dieron un vuelco en los años setenta del siglo XX en base al propósito vertebral “lo personal es político”. Politizaron, es decir evidenciaron relaciones de poder, en el ámbito privado. El saber feminista iluminó la historicidad de unas relaciones desiguales, hasta entonces consideradas ahistóricas. La perspectiva de “devenir mujer” planteada por Simone de Beauvoir, transformó al sujeto *las mujeres* en una identidad política. Los grupos de concienciación, grupos de intercambios no mixtos interesados en “despsicologizar y desindividualizar la vivencia de las mujeres”, (Dorlin, 15) buscaban evidenciar en sus experiencias individuales las múltiples expresiones de una condición social e histórica común. Las prácticas de estos grupos de conciencia trascendieron fronteras constituyéndose en la base de la construcción del saber feminista. Sin estas prácticas solo podían acceder a un lenguaje construido por sistemas de representaciones masculinos que la desapropiaban de la relación consigo misma y con las otras mujeres. (Irigaray, 81) (Dorlin, 16). Decidieron llamarse *movimientos feministas* en lugar de *movimientos de mujeres* para acentuar su carácter político, no ontológico.

co. Su horizonte de interlocución era amplio y extendido en esos años.

En ámbitos académicos las discusiones en torno a las representaciones femeninas dialogaban con las luchas políticas del movimiento de mujeres de esos años de fuerte contenido crítico frente a la situación social. Desde 1970 Griselda Pollock, una de las historiadoras críticas del arte más radicales del siglo XX, interpeló las representaciones visuales de mujeres a fin de desnaturalizar “lo femenino” como categoría atemporal. Se preguntaba por el lugar de las mujeres en tanto sujetos de la mirada y como productoras de arte (Rozsika y Pollock) Luego, en la misma línea de indagación esta historiadora del arte buscará discutir la producción de la diferencia sexual. El puente se construyó sobre la teoría de la ideología que había desarrollado Althusser (1988), según la cual “la subjetividad se construye a través de las representaciones puestas en circulación por las principales instituciones de reproducción social que tiene una sociedad: la familia, la escuela, la iglesia, la publicidad, la cultura” (Pollock, 291).

Algunos años más tarde esta autora revisitó las intensas discusiones sostenidas por las feministas en los años setenta entre quienes ella se encontraba (Pollock). A efectos de profundizar y aclarar aquellas indagaciones cuestionó la formulación *imágenes de mujeres*. Entendía que de este modo se habilitaba la referencia a un real que no estaba interrogado como producto de representaciones. En esa línea de sentido la imagen se podía presentar como verdadera o falsa según cómo reflejara lo real, y como consecuencia se podía establecer una relación jerárquica donde lo real parecía preceder y determinar la imagen. Dado que las representaciones interactúan y crean una red de significados, esas representaciones circulantes adquieren la autoridad de lo obvio permitiendo ocultar su estatus de *representación*. Desde esta perspectiva la formulación *imágenes de mujeres* obstruye el tema de la representación como una construcción que produce significados lo cual resulta inadecuado para entender que se trata de un proceso de construcción histórico, social e ideológico. Dicho proceso social permanente de producción de significados incluye los órdenes específicos de la diferencia sexual. El tema era, y aún suele ser, si es posible trascender la idea de

que las representaciones son síntomas de causas externas a ellas y entender la función activa que tienen en la producción de esas categorías. Las representaciones articulan, producen significados a la vez que representan un mundo ya lleno de significados. De este modo se desplaza la típica noción de reflejo/espejo asociada con la formulación *imágenes de mujeres*. “La imagen es un campo atravesado por sujetos espectadores deseosos a través de los cuales los significados están en juego solo para ser desplazados incesantemente por otros”² (Pollock, 2000; 246).

En este punto resulta pertinente considerar la función de la imagen en los procesos intelectivos. El historiador del arte Didi Huberman al respecto afirma que “para saber hay que imaginarse” (168) y enseguida aclara sobre el carácter activo del proceso de construcción de la imagen retomando lo que ya había planteado Sartre “la imagen es un acto y no una cosa” (5).

Todas estas discusiones estaban presentes en la década del setenta del siglo XX. Así se evidenciaron en las producciones de cinéfilas, realizadoras y académicas que indagaban en torno a las representaciones femeninas en el cine. María Luisa Bemberg participaba activamente en estos ámbitos de intercambio. En el análisis de su film *El Mundo de la Mujer* (1972), como se aclara más adelante, la articulación de ciertas imágenes³ parecen dar cuenta de estas problemáticas.

4. En torno a la producción cinematográfica

En Inglaterra Claire Johnston en *Women Cinema and counter-cinema* (Cine de Mujeres como contracine) (1973) y Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo* (1975) interpellaron las representaciones de las mujeres construidas por el cine de Hollywood, y en esta búsqueda constituyeron textos fundantes de la teoría filmica feminista.

Según Teresa de Lauretis (14) Johnston fue “la primera crítica feminista al cine de Hollywood”⁴. Desde un

abordaje psicoanalítico la autora inglesa se preguntaba por la complejidad del placer/disfrute que produce el cine modélico de esos años, el cine de Hollywood y en este sentido, cómo podía posicionarse el feminismo frente a esa práctica cultural de difusión masiva. En base a los estudios de las artes visuales cuestiona el verosímil cinematográfico en tanto construcción naturalizada de la realidad. Con este interés indaga los estereotipos, refiere el texto de Roland Barthes en relación a la función del mito en una ideología. Produce un salto cualitativo, no piensa solo una mirada espectral sino la mirada dentro de la diégesis. Entendía que el cine arte no convocaba, entonces se preguntaba cómo incidir en la lógica del lenguaje filmico hollywoodense. Lo planteaba como desafío. Se interesó en los films dirigidos excepcionalmente por mujeres dentro de Hollywood como *Dance Girl Dance* (Dorothy Arzner, 1940) y *Ultraje* (Ida Lupino, 1950), en los que se puede ver una ruptura, un cuestionamiento del lugar de las mujeres dentro del mismo relato cinematográfico. Analiza el funcionamiento del mito y las posibilidades de subvertirlo en el seno de esta maquinaria hollywoodense. Asimismo consideró films realizados por mujeres en Estados Unidos en esos años, los setenta.

“Estas películas representan en gran medida imágenes de mujeres hablando a cámara, y con la cámara, sobre sus experiencias, con poca o nula intervención del cineasta. Kate Millet⁵ resume el enfoque en [su film] *Three Lives* (1971) diciendo: «No quería analizar más, sino expresar», y «el cine es un medio muy poderoso para expresarse»” (Johnston, 9)⁶

Laura Mulvey, la autora de “Placer visual...” un texto icónico de la filmografía feminista, escribió este trabajo en 1975, lo publicó en *Screen*, revista inglesa emblemática en las temáticas de cine que disputaba con *Cahiers du Cinema*, su par en Francia. Ambas publicaban escritos críticos que pensaban las representaciones en las producciones cinematográficas.

⁵ Feminista estadounidense radical de la Segunda Ola.

⁶ En Argentina María Luisa Bemberg desarrollaba una práctica similar con la realización de su primer film *El Mundo de la Mujer* (1972), aún antes de la publicación del texto de Johnston.

² La traducción es de la autora de este trabajo.

³ Véase Imagen 2 del film *El Mundo de la Mujer* (Bemberg, 1972).

⁴ Más adelante me referiré a este texto de Teresa de Lauretis.

Mulvey estudia la mirada como construcción, como acto y en este sentido se interesa por indagar la producción cinematográfica como dispositivo de producción cultural inserto en un sistema político-ideológico cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de la feminidad y masculinidad. Se interesa por el cine hollywoodense, dada su masividad y cuestiona el placer visual que produce en la medida que a través del mismo se naturalizan representaciones masculinas/femeninas. El hombre como sujeto en la pantalla, protagonista del relato y el hombre espectador en la sala que encuentra su placer visual en la/s mujer/es representadas como objetos de placer de esa mirada masculina.

En el marco de una lógica de intervención política cultural Mulvey y Wollen⁷ dirigieron *Riddles of Sphinx* (1977) película que se propone como ensayo teórico. Su recepción fue limitada.

Todas estas discusiones se daban en el marco de una importante conflictividad social en Inglaterra. Dentro de esa situación, en 1970 se organizó el Primer Congreso de Mujeres. En el campo del cine surgieron tres colectivos de mujeres. No contaban con financiación. Buscaban cambiar el sistema de producción, distribución y exhibición. En la producción cuestionaban los lugares, las funciones de hombres y mujeres. Interpelan a la sociedad patriarcal, discutían las relaciones sexo/género. En 1974 se formó la Asociación Independiente de cineastas, buscaban la vinculación con los campos teóricos.

En Estados Unidos los movimientos feministas crecieron notablemente en la década de 1960-70. Bety Friedan, una referente indiscutible publicó *La Mística de la feminidad* en 1963. Luego Kate Millet, feminista radical publicó *Sexual Politics* (1970). Revistas feministas como *Ms*⁸, en el campo del cine *Women and Film*⁹ fueron tribunas de estas búsquedas. La Enmienda por la Igualdad de Derechos (ERA) había sido aprobada en 1923 pero no se había implementado. En 1972 este movimiento logró que ambas cámaras legislativas autorizaran la posibilidad de que cada Estado pudiera aprobarla. Esto generó una

movilización de mujeres en y entre las diferentes ciudades del país a fin de organizar dicha aprobación. Con estas intenciones la difusión de las discusiones en torno a los derechos de las mujeres fue amplia y permanente a lo largo de toda la década. Entre 1972 y 1982 se fue aprobando en cada uno de todos los estados de ese país.

En este contexto Teresa de Lauretis, semióloga italiana residente en California escribió, entre 1979 y 1983 su libro *"Alicia ya no"*. La autora comenta que el título de este trabajo refiere a una película dirigida por Martín Scorsese¹⁰, y subraya que ella lo tomó de un panfleto que recogió en un mitin o una manifestación feminista en 1975 y que guardó, destacando de este modo el lugar que le otorga a la acción política de los movimientos de mujeres en el espacio público de ese país.

En el país del otro lado del espejo, comenta la autora *"Alicia llega al centro del laberinto del lenguaje. [...] Sobre el muro del laberinto está sentado Humpty Dumpty, suspendido sobre el abismo del significado; se cree el dueño del lenguaje. [...] Pero de los dos, es Alicia la que a la larga gana, porque sabe que el lenguaje, [...] está „poblado —superpoblado— de las intenciones de los otros"* (De Lauretis, 9)

Desde la semiótica con aportes del psicoanálisis la autora analiza las últimas teorías del cine con el propósito de indagar dentro de la teoría feminista las posibilidades de auto representación de las mujeres como sujetos históricos concretos no coincidente con el concepto de mujer hegemónico. En esos años¹¹, considera importante focalizar la experiencia de las mujeres concretas, singulares, situadas.

En España estas producciones comienzan en el período de la Transición (1975-1982). Estos años se caracterizaron por las tensiones entre los intentos de recuperar la memoria histórica a través de la restauración no oficial de los recuerdos reprimidos del pasado frente a las políticas oficiales de amnesia basadas en un "contrato social"

⁷ Había publicado *Signs and meaning in the cinema* en 1969.

⁸ Fundada en 1971, feminista liberal, sigue publicándose.

⁹ Editada en Los Ángeles (EE.UU.) entre 1972 y 1975 por mujeres jóvenes provenientes del movimiento contracultural, cinéfilas y feministas radicales.

¹⁰ *Alicia ya no vive aquí* (M. Scorsese, 1974) escrita por Robert Getchell, relata el viaje de una viuda con su hijo preadolescente por el suroeste de los Estados Unidos en busca de una vida mejor. Tuvo un importante éxito crítico y comercial.

¹¹ Pocos años después, en 1987 de Lauretis plantea el concepto de *Tecnologías de género* con el que entiende al sistema sexo-género como una representación, lingüística y cultural, con funcionamiento estético a la vez que político. (De Lauretis, 1996)

para enterrar el pasado. Como resultado, los recuerdos de la Guerra Civil y de la dictadura del Gral. Franco se convirtieron en un nuevo tabú y, en consecuencia, adquirieron la “cualidad espectral de fantasmas” (Colmeiro). Sin embargo el silencio y el olvido oficiales no recibieron el consenso que buscaba el régimen sino más bien “un asentimiento más negativo y resignado que simplemente pasivo” (Saz, 21). En medio de estas tensiones entre la imposición oficial y la respuesta lograda se esbozó, entre los sectores antifranquistas, un sentimiento de desilusión y nostalgia por un futuro utópico pospuesto indefinidamente.

En este juego de tensiones en torno a la construcción de identidades y memorias colectivas, de silenciamientos no siempre aceptados, el movimiento feminista había estado trabajando de manera clandestina. Al inicio del período de la Transición obtuvieron una importante ampliación de los derechos de las mujeres.¹² Sin embargo estos avances ocurrieron en un contexto heterogéneo, de gran desmemoria¹³. El franquismo había borrado el pasado y el movimiento feminista tuvo que crear todo de la nada. En este sentido Amelia Valcárcel dice al respecto: “No es el nuestro un feminismo por lecturas, sino por vivencias. Primero vinieron la rabia y el coraje. Las lecturas vinieron después” (25)

En este marco el cine tendrá un papel muy importante en la deconstrucción y reconstrucción de nuevos paradigmas de conductas femeninas. (Zecchi)

Dentro del corpus de producciones cinematográficas del período en cuestión mencionaremos dos producciones de mujeres de la década del setenta del siglo pasado interesadas en las problemáticas femeninas. Sus películas constituyeron un aporte significativo para el movimiento feminista en tanto colocaron a las mujeres como sujetos. *La Petición* (Pilar Miró¹⁴, 1976) y *Vámonos Bárbara* (Ce-

ilia Bartolomé, 1978)¹⁵. Pilar Miró en todas sus películas y también en su gestión dentro de la Administración Nacional (Ley Miró, 1984)¹⁶, contribuye a la deconstrucción de las tecnologías de género dándoles foco a las mujeres que tradicionalmente quedaban *fuera de campo*. En todas sus producciones interpela al discurso hegemónico sobre la sexualidad. Sus mujeres son figuras fuertes, independientes, dominantes, sexualmente activas. (Zecchi). Cecilia Bartolomé en el guion de la película referida toma el planteo de la “segunda ola” del movimiento feminista “lo personal es político”, la protagonista es una mujer emancipada que disfruta de su independencia económica, sexual y sentimental, aunque no deja de evidenciar sus contradicciones. Su cuerpo aparece representado dentro de un espacio rutinario, ni embellecido ni espectacularizado, alejado de los juegos de iluminación. Es dentro de esa cotidianeidad donde se establece el discurso político del film.

5. Feminismo y cine en Argentina. María Luisa Bemberg

Latinoamérica, en su propia sintonía, formaba parte de esta nutrida politización en el campo de la cultura, alguno de cuyos exponentes comentamos. Si bien con significativas diferencias en los planos político sociales estos escenarios estuvieron atravesados por coyunturas comparables en las problemáticas referidas.

En Argentina en los primeros años de la década del setenta del siglo XX dos circunstancias incidían negativamente en la generación de producciones artísticas feministas. Por un lado, las miradas que predominaban en las organizaciones políticas de bases marxistas y/o pe-

¹² Reconocimiento de los derechos básicos en la Constitución de 1978 y la reforma del Código Civil. En 1981 la ley de divorcio y la patria potestad compartida y 1985 la legalización (limitada) del aborto.

¹³ Según una Encuesta de 1979 de la Fundación FIES el 59% de los hombres entrevistados se mostraron hostiles al empleo de las mujeres casadas.

¹⁴ Cineasta especializada en Guión dirigió nueve largometrajes a lo largo de veinte años (1976-1996), más de doscientas realizaciones televisivas y gran cantidad de obras teatrales. Ocupó dos cargos administrativos de importancia durante la Transición. “Pilar Miró ha sido la mujer de mayor trascendencia en el mundo del espectáculo en España”. (Zecchi, 2014, p. 95/6)

¹⁵ Realizadora no muy prolífica en cuanto a su producción cinematográfica, no siempre considerada en la historia del cine español, dirigió con “Vámonos Bárbara” el primer largometraje de esta cinematografía. nacional considerado como feminista y la primera *road movie* femenina del cine occidental (Zecchi, 2014).

¹⁶ En el decreto Miró dejaba sin protección económica las comedias de humor ramplón y simplista. Creó la categoría “X” para los films de contenido pornográfico, los que quedaron relegados. Se cuestionaba así el éxito de taquilla que afectaba negativamente la representación femenina.

ronistas atravesadas por un proceso de radicalización en sus militancias. En esos años de acelerada politización los propósitos del feminismo y sus intervenciones eran considerados por la militancia de esas organizaciones como una problemática “menor” frente a una agenda considerada “mayor”.

“Las feministas estamos muy mal vistas. Mal vistas por la izquierda, que considera que dividimos las fuerzas contra los opresores, Mal vistas por la derecha, que piensa que somos subversivas, y mal vistas por las mujeres que consideran que somos unas entrometidas”. [...] (Revista *La Semana*, c. 1978, p. 56)¹⁷

Por otro lado, la represión ejercida por los gobiernos dictatoriales (1966-73 y 1976-83) también dificultó la circulación de ideas y prácticas.

En este marco la vanguardia organizativa del feminismo la constituyeron las llamadas entonces “feministas puras” en tanto se llamaba “feministas políticas” a las que disputaban al interior de sus partidos la importancia de estas búsquedas. En algunos países de Europa y en Estados Unidos las feministas radicales habían abandonado a los partidos de izquierda porque consideraban subestimados sus propósitos. (Tarducci). Mujeres de sectores medios acomodados y altos habían podido acceder a viajes, lecturas, contactos con la cultura y el arte europeo y norteamericano.

En 1970 a partir del encuentro de Gabriela Roncoroni Christeller y María Luisa Bemberg, se fundó la Unión Feminista Argentina (UFA), el primer colectivo de mujeres en los que circulaban textos emblemáticos para el feminismo como *El Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan; *Male and Female* (1949) de Margaret Mead, *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet. María Luisa Bemberg viajaba y tenía contacto directo con varias de estas autoras. Así lo manifestaba la prensa diaria y la realizadora después de mostrar en Estados Unidos el documental *Juguetes* (1978):

“La talentosa cineasta argentina acaba de regresar de un viaje por Europa y Estados Unidos donde presentó su última producción

Juguetes [1978], propone un cine de ideas que esté al servicio de la emancipación de la mujer. [...]

Reconoce con sencillez que en los Estados Unidos, el último cortometraje *Juguetes*, les resultó a las feministas “un poco suave” pero que al mismo tiempo comprendieron su funcionalidad en nuestro país” (*La Opinión de la Mujer*, 28.03.1978, p. I y II)¹⁸

En UFA además del intercambio en torno a las lecturas de feministas europeas y norteamericanas se organizaban reuniones de “concienciación”, prácticas que ya se desarrollaban entre feministas de la segunda ola de otros países. Como se comentó al inicio del artículo, se trataba de la reflexión conjunta sobre sus experiencias y limitaciones como mujeres en función de adquirir una “conciencia de género”. Paralelamente las integrantes de UFA realizaban un cierto activismo en los espacios públicos. Buscaban la difusión de las discusiones circulantes en torno a la situación y punto de vista del feminismo.

“[La UFA] Invita a aquellas mujeres que se preocupan por la condición femenina a una reunión con Nancy Hollander, Doctora ganadora de la primera cátedra mundial de Historia de las Mujeres que dictará en San Diego (California).

Por lo pronto está previsto [...] un curso que dictará [Nancy Hollander] en la sede de la UFA [...]” (*La Opinión*, 23-04-1972, p.15)

Asimismo, en medio de un nivel de conflictividad política creciente, dado al proceso electoral producido por la renuncia del presidente de la Nación, Dr Héctor Cámpora, la prensa diaria publicaba las propuestas del movimiento feminista. Se evidenciaba así su intención de insertarse en las discusiones programáticas a través de un medio de difusión masiva.

“En el actual período electoral [...] el Movimiento de Liberación Femenina [creado en 1972] hizo llegar a La Opinión una declaración de principios [...] La UFA hizo llegar sus planes futuros [...]” (*La Opinión*, 26-08-1973, p.6)

Como sucedía en los países europeos referidos y en Estados Unidos las primeras realizaciones feministas son síntomas del agitado intercambio político cultural de esos

¹⁷ María Luisa Bemberg entrevistada por el periodista Néstor Barreiro.

¹⁸ María Luisa Bemberg entrevistada por la periodista Moira Soto.

años. Las dos primeras realizaciones cinematográficas de Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) y *Juguetes* (1978) —ambas en períodos dictatoriales—, pueden enmarcarse dentro de estas prácticas de difusión en función de la puesta en circulación de una conciencia política del lugar social de las mujeres.

En 1972, se organizó la exposición *Femimundo 72. Exposición Internacional de la Mujer y su mundo*, realizada en el predio de la Sociedad Rural. Así se promocionaba el evento en la prensa diaria:

“Femimundo 72: una muestra para el consumo femenino.

La muestra [...] reúne stands dedicados a ropa, cosmética, peinados, salud, moda, hogar, alimentación, crianza de hijos [...]”. (*La Opinión*, 12-12-1972, p. 18)

Podríamos aclarar, toda la temática que constituye el mundo de la mujer, según lo consideraban y proponían los organizadores de la exposición.

Frente a este evento Bemberg realizó su primer corto cinematográfico, *El mundo de la mujer* (1972). Un film documental que presenta una construcción irónica a fin de interpelar el mundo que esta exposición ofrecía a las mujeres.

Con esta intención el film comienza con el Catálogo de la exposición sobre fondo negro, leído por una voz masculina en *off*:

“Todo lo nuevo que se produce en el país, modas y elegancia, belleza, cosmética, alimentación, artículos del hogar. *Femimundo Sociedad Anónima*, en base a profundos estudios y experiencias, realiza esta muestra dirigiendo sus intereses y apelando por primera vez al más poderoso factor de consumo de la época actual: la mujer”.

La primera escena de un film, en este caso un texto, anuncia cuál será el tema central. La realizadora despliega en la narración fílmica la consigna levantada por las feministas de la Segunda Ola, “lo personal es político” a través de imágenes y palabras que muestran la relación entre el mundo privado femenino y las políticas económicas y publicitarias, “lo personal es político” tal como lo habían leído y discutido en el intenso intercambio con las integrantes de UFA y con sus colegas estadounidenses y europeas.



Imagen 1. Modelo en un stand, fotograma del film *El Mundo de la Mujer* (María Luisa Bemberg, 1972). Museo del Cine de Buenos Aires.



Imagen 2. Mujeres visitantes en la Feria, Fotograma *El Mundo de la Mujer*, (María Luisa Bemberg, 1972). Museo del Cine de Buenos Aires.

El film articula imágenes de la muestra con textos y canciones introducidos por la directora que alternan con una voz masculina en *off*: “Femimundo cambiará su vida” y la voz de la locutora de *Femimundo* que dice: “cuide mucho su casa porque él ama el orden”.

Se amplifica así con ironía el lugar asignado para las mujeres: ese “poderoso factor de consumo de la época”, como anuncia su catálogo.

Paralelamente se muestran mujeres visitantes caminando entre los stands cuyos cuerpos no responden a la representación promocionada por el conjunto de industrias patrocinantes.

Se evidencian así dos problemáticas de distinto orden. Por un lado, la perversidad de esas representaciones promocionadas en tanto generaban exigencias e insatisfacción cuando no resultaba posible cumplir con ellas.

Por otro lado, pone en tensión problemáticas referidas a la construcción de las representaciones femeninas. Griselda Pollock (2000) —veinte años después de sus escritos de los años setenta y de la fecha de producción del documental que nos ocupa— cuestiona el concepto de *imágenes de mujeres*. Plantea que este concepto oculte, o puede ocultar, su status de representación, como si refiriera a un real que pareciera preceder y determinar la imagen. En la secuencia narrativa del film las imágenes de mujeres visitantes de la Feria se muestran diferentes a las de las jóvenes exhibidas en los stands. La narración parece presentar a las mujeres visitantes como las *mujeres reales*. Hoy, tomando los planteos de Pollock, más de veinte años después de la producción de este film, podemos aclarar que ambas representaciones responden a construcciones históricas referidas a la vida de las mujeres, por un lado unos cuerpos atravesados por el modelo de domesticidad vigente en esos años todavía, y por otro cuerpos de mujeres jóvenes, y no tanto, que en esos mismos años buscaban trascender la vida doméstica para insertarse en tareas extradomésticas. A estas últimas se dirige el interés de las empresas patrocinantes de la muestra. Ambas construcciones están atravesadas por múltiples sentidos circulan-

tes en los años setentas que conviven y se interpelan. Ninguno de ellos está fuera de las construcciones de sentido en disputa.

Hacia el final se escucha el cuento de Cenicienta: “el príncipe encuentra a la princesa y fueron muy felices”. La última escena es un rostro femenino notablemente maquillado, con pestañas postizas, peluca con ampuloso peinado, detrás de unos barrotes blancos que remiten a una jaula.

Como puede advertirse este film es profundamente político, en sentido no partidario. María Luisa Bemberg muestra con claridad, ironía y humor los planteos que la UFA había formulado en su manifiesto:

“La MUJER NUEVA no admite seguir siendo una eterna menor de edad, y dice BASTA A LAS DIFERENCIAS:

La discriminación sexual y salarial, la marginación política, la patria potestad, la subordinación económica, la dependencia marital, los quehaceres domésticos no remunerados, la esclavitud de estos quehaceres no compartidos por el varón, sumados a un trabajo fuera del hogar, el embarazo no deseado, la erotización comercializada de la mujer, una moral diferente para cada sexo. Éstas son algunas de las notorias diferencias.

Hacemos un llamado a todas las mujeres sin discriminación social, política, cultural o generacional para que se solidaricen con este movimiento que tiene como primer objetivo crear una conciencia NUEVA”, [...]

Por lo pronto está previsto [...] un curso que dictará en la sede de la UFA [...]” (*La Opinión*, 23-04-1972, p.15)

El mundo de la mujer (1972), es anterior a los primeros textos más significativos dentro de las discusiones en torno a las representaciones de la mujer en el cine, “Women Cinema and counter-cinema” de Claire Johnston (1973, primera edición), “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de Laura Mulvey (1975, primera edición). Sin embargo, en sintonía con otras producciones de feministas estadounidenses, por ejemplo *Three lives* (Kate Millet, 1971) este film intenta mostrar, con la amplificación que brinda la cámara, las problemáticas referidas a las representaciones femeninas.

Si bien María Luisa Bemberg dejó UFA en 1973, continuó con su actividad feminista por fuera de este nucleamiento. El surgimiento en estos años de otros grupos



Escena final, fotograma de *El Mundo de la Mujer* (María Luisa Bemberg, 1972). Museo del Cine de Buenos Aires.

organizados en torno a estas temáticas, así como la formación de espacios específicos para el tratamiento de las mismas dentro de algunos partidos de izquierda, evidenciaban una ampliación del horizonte de interlocución de estos temas, producciones y actividades. Este crecimiento continuó aún cuando las políticas represivas se hicieron sentir —la UFA recibió en 1974 un allanamiento en sus locales realizado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)—¹⁹ (Vasallo). Luego, a partir de 1976 durante la última dictadura militar debieron buscar otros modos de comunicarse. Así lo relata una integrante de UFA:

[...] cuando aún nos seguíamos reuniendo, nos llegó a través de María Luisa Bemberg que se había enterado a través de sus contactos de que los milicos nos habían catalogado como un grupo de ultraizquierda. En ese momento, una probable condena a muerte. Ya habían empezado las desapariciones [forzadas], sabíamos de gente que pasaba a la clandestinidad. En consecuencia, disolvimos UFA de común acuerdo, quedamos como feministas sueltas que nos juntábamos cada tanto, leíamos. [...] (Suplemento *Las 12* del diario *Página 12*, “Cuando las mujeres dijeron UFA!!”, 08-01-2010)²⁰.

Con otras modalidades continuaron las actividades feministas. Así lo evidencia la organización en 1982 del Primer Congreso Argentino: “La mujer en el mundo de hoy”, entre cuyas organizadoras se encontraba María Luisa Bemberg.

En 1977 se organizó la Feria del Juguete en el predio de la Sociedad Rural de Palermo. Bemberg orientada por los planteos de Simone De Beauvoir “la mujer no nace, sino que deviene” (1949) realizará el film documental *Juguetes* (1978) cuyo hilo narrativo busca evidenciar las representaciones de mujeres y varones que orientan la educación de niñas y niños en base a los juguetes, cuentos infantiles, canciones populares.

El film comienza con una pantalla en negro, voces de niños jugando, un cartel dice: “Desde la infancia las expectativas de conductas son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de manera específica para que actúen de manera específica.”

Luego de una canción infantil popular, *El puente de Avignon*, se ven niñas —entrevistadas por un hombre— a quienes se les pregunta ¿qué van a ser cuando sean grandes? La mayoría de ellas responden: “maestra”, una otra: “médica o psicóloga”. Luego son entrevistados niños, ellos responden: “veterinario”, “polista”, “aeronáutico”, “físico nuclear”, “técnico electrónico”, “ejecutivo”, “capitán de barco”, “piloto”, “tenista”.

En un stand de libros de cuentos una voz femenina lee fragmentos de *Cenicienta* “Era dulce y resignada y jamás se quejaba de su condición”. La cámara enfoca los rostros de las niñas visitantes de la exposición que escuchan extasiadas.

Bemberg muestra en contraposición la narración que escuchan los niños en el stand de libros para ellos. Se trata de *Los tres Mosqueteros* de *Alejandro Dumas*, se escucha: “Afrontar cualquier peligro, no retroceder ante enemigo alguno, vencer o morir en la lucha”.

Se evidencia claramente la construcción de las subjetividades tanto en relación a las actividades a las que pueden aspirar, las niñas tareas de cuidado, como a las emociones que debía tener una buena mujer, dulzura y resignación. Las construcciones de género vigentes atravesadas por “regímenes emocionales” (Frevert,) surgidos con las sociedades modernas habían naturalizado las diferencias entre hombres y mujeres. La base biológica de estas conceptualizaciones tornaba esas desigualdades inmutables a diferencia de las desigualdades sociales que, según el credo de la modernidad, estaban abiertas al cambio. Las diferencias emocionales entonces eran entendidas como consecuencias directas de la naturaleza biológica. Dicho orden natural establecía diferencias radicales entre la organización física y mental de hombres y mujeres. Estas últimas eran representadas como el sexo sensitivo mientras que los hombres tenían pensamiento activo que privilegiaba la razón, y la capacidad de analizar, reflexionar y abstraer. Las mujeres en cambio eran consideradas como altamente impresionables y propensas a ser afectadas por todo tipo de sentimientos y emociones “naturales”. Estos postulados basados en el determinismo biológico, estaban siendo fuertemente interpelados en los años setenta del siglo XX (Frevert) (Tornay). Las feministas se encontraban entre las principales protagonistas de estos cuestionamientos.

¹⁹ Grupo de acción para estatal

²⁰ Entrevista de la periodista Moira Soto a Hilda Rais, integrante de UFA desde su inicio.

Paralelamente en relación con estas interpelaciones a las conformaciones emocionales así generizadas empezaban a circular juguetes didácticos con participación conjunta de niños y niñas, la realizadora muestra hacia el final de la película, juegos compartidos entre ambos, tal vez como alternativa esperanzadora. Se ve a Bárbara, la nieta de Bemberg, con un nene, probando y andando en distintos medios de transportes pequeños, armando móviles en base a su imaginación, posibilidades que cuestionan las representaciones de género heredadas. En la última escena, una voz le pregunta a esta nena: ¿qué vas a ser cuando seas grande?, ella se abre su abrigo y muestra un pullover donde está escrito su nombre: “Bárbara”.

Juguetes fue estrenada en Nueva York en 1978, antes que en Buenos Aires.

“Corto Argentino en Nueva York

La cineasta argentina María Luisa Bemberg presentó anoche en esta ciudad [Nueva York] el cortometraje “Juguetes” [...] La película que se difunde actualmente en España, será distribuida en este país en medios educativos y televisivos [...]” (Clarín, 10-03-1978, p. 38)

“En Nueva York fue bien recibida una película nacional. El niño y el juguete [...] ‘Para poder eliminar la barrera preconcebida que puede influir en la vida de los adolescentes, es muy importante que el niño se sienta libre de todo tipo de condicionamiento previo y que eso se refleje también en la selección de sus juguetes’, dijo la autora”. (*La Razón*, 01-04-1978-Archivo Bemberg)

En 1979 fue exhibido en Buenos Aires donde tuvo una interesante repercusión.

“En el curso de este mes se proyectó en el establecimiento educativo “Mi Casita”²¹, para niños en edad preescolar, el cortometraje *Juguetes* de María Luisa Bemberg [...]”

La proyección se realizó ante un numeroso público compuesto por padres de alumnos/as y maestras del establecimiento. Luego se produjo un debate”. (*La Opinión de la Mujer*, La función de los juguetes escrito por Inés Cano, p. III, 28-08-1979)

Sobre los juguetes fueron entrevistados también niños entre 5 y 8 años. (*La Opinión de la Mujer*, Los autitos y las muñecas, p.III, 28-08-1979).

²¹ Establecimiento educativo de nivel inicial de gestión privada ubicada en un barrio de clase media acomodada de la Ciudad de Buenos Aires.

Estas exhibiciones evidencian una recepción significativa de estas interpelaciones a las conformaciones de género vigentes.

6. A modo de cierre

Las primeras producciones de María Luisa Bemberg en Argentina —1972 y 1978—, pioneras en el abordaje de estas temáticas, evidencian el particular modo en que el feminismo local de esos años participaba de las discusiones y búsquedas en torno a las representaciones de mujeres en el cine. A través de viajes, entrevistas, intercambios de textos lograron insertarse en el amplio horizonte de interlocución de aquellos años lo cual enriqueció y dinamizó estos desafíos en medio de gobiernos dictatoriales. Paralelamente, los cambios en ciernes en las condiciones de visibilidad habilitaban estas búsquedas. De este modo se interpelaban las representaciones femeninas difundidas por el cine hollywoodense como modo de discutir la producción de la diferencia sexual.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988
- Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, *Estudios Visuales, Ensayo, Teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* n. 2, diciembre de 2004, pp. 11-50.
- Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid, Ediciones Akal, 2016.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Mexico D.F., Siglo XXI Editores, 1999.
- Colmeiro, José. “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista” en *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4, 2011, pp. 17-34 <http://www.452f.com/index.php/es/José_colmeiro.html>
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC, 2008.

- De Beauvoir, Simone. *El Segundo Sexo*, París, Gallimard, 1949.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Valencia, Ediciones Cátedra. 1994. 1ra. ed. 1983.
- “La tecnología del género” (trad, Ana María Bach y Margarita Roulet), *Mora*, Nro. 2, noviembre de 1996, pp.6-34. 1ra, ed. 1987.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Dorlin, Elsa. *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- Dubois, Philippe. *El Acto Fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca editora, 2008.
- Foucault, Michelle. *Vigilar y castigar*. México, Ediciones Siglo Veintiuno, 1976.
- Frevert, Ute. *Emotions in history. Lost and Found*. The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series. Budapest – Nueva York, Central European University Press, 2011.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2019.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Saltes, 1982.
- Johnston, Claire. “Women Cinema and counter-cinema” en Johnston Claire (ed.) *Notes on Women’s Cinema*. Londres, SEFT, 1973, pp. 24-31.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press. Versión en español: *Placer visual y cine narrativo*, trad. de Santos Zunzunegui, Valencia, Episteme, 1988, 1ra. ed, 1975.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 1988.
- “Missing Women: Rethinking Early Thoughts on Images Women” en Carol Squires (comp.) *Essays on Contemporary Photography*. New York, New Press, 2000, pp. 3-12.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Rosa, María Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.
- Sartre, Jean Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 1964.
- Saz, Ismael. “Introducción: ¿Qué hacemos con el franquismo?” en *Fascismo y franquismo*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004, pp.13-24.
- Tornay, Lizel. “Nuevas fronteras, viejas y nuevas sensibilidades. Mujeres y tensiones de género en Argentina, siglo XX” en Gerardo Yoel (comp.) *Silencios y violencias de género*. Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional de Gral. Sarmiento, 2020, pp. 113-132.
- Valcarcel, Amelia. *Rebeldes. Hacia la paridad*. Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 2000.
- Vasallo, Alejandra. “Las mujeres dicen basta, movilización, política y orígenes del feminismo de los ’70”, en Andrea Andújar et al., *Historia, género y política en los ’70*. Buenos Aires, Feminaria. 2005, pp. 61-88.
- Wollen, Peter. *Signs and meaning in the Cinema*, Bloomington (USA), Indiana University Press, 1972. 1a. Edición 1969.
- Zecchi, Bárbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Madrid: Cátedra, 2014.

Publicaciones periódicas citadas

- Diario *Clarín*, 10-03-1978, p. 38.
- Diario *La Opinión de la Mujer*, 28.03.1978, p. I y II
- Diario *La Opinión*, 23-04-1972, p.15
- Diario *La Opinión*, 26-08-1973, p.6
- Diario *La Opinión*, 12-12-1972, p. 18
- Diario *La Opinión*, 23-04-1972, p.15
- Diario *La Opinión de la Mujer*, “La función de los juguetes”, 28-08-1979, p. III
- Diario *La Razón*, 01-04-1978, p. 6.
- Diario *Página 12*- Suplemento *Las 12*, “Cuando las mujeres dijeron UFA!!”, 08-01-2010.
- Revista *La Semana*, c. 1978, p. 56.