

A contrapelo de los montajes políticos y culturales de la figura de Señora: Cuestión testimonial y lugares de la memoria en el cine de María Luisa Bemberg

Going against the grain of the political and cultural portrayals of "The Lady": Testimony and places of memory in the films of María Luisa Bemberg

Enviado em 26 de dezembro de 2016

Aceito em 26 de dezembro de 2016

BESSE, Juan¹

TREBISACCE, Catalina²

Resumen

Testimonio se dice de muchas maneras y el relato cinematográfico es una de ellas. Tanto el cine documental como el "de autor(a)" han sabido hacer suya la cuestión testimonial. Ambos han sido ocasión de relatos-otros que corroen las historias oficiales. Éstos abren lugar para una historia singular que va a contrapelo de las ficciones estereotipadas por las determinaciones políticas y los 'pactos' culturales. El cine "de autor(a)", que es objeto del presente trabajo, no sólo sortea los imperativos comerciales sino que toca los bordes de la autobiografía y es, sin duda, testimonio y *lieu de mémoire* de una generación de mujeres. El trabajo explora entonces los mencionados tópicos mediante un análisis de la obra temprana de María Luisa Bemberg plasmada en las películas *Crónica de una señora- Momentos- señora de nadie*.

Palabras-claves: cuestión testimonial - María Luisa Bemberg - figura de Señora .

¹ Investigador del IG-FFyL-UBA / DPPP-UNLa.

² Investigadora del IIEGE-FFyL-UBA / CONICET.

Abstract

There are many ways of giving testimony, one of them being cinematic storytelling. Testimonies have become part of the vocabularies of documentary and Art-House film. Both varieties permit storytelling that erodes at the official version of History. They give room to tell singular stories that go against the grain of fictions stereotyped by political and cultural interests. Art-House films, which are the subject of this current article, not only eschew the demands of commercial film, but also border on the realm of the autobiography which is, without a doubt, a testimony and *lieu de mémoire* for a generation of women. This work explores the above topics through an analysis of the early work of María Luisa Bemberg as expressed in her films: *Crónica de una señora*, *Momentos*, *Señora de nadie*.

Keywords: testimonial matter - María Luisa Bemberg - figure of the Lady.

Entradas. Cine y testimonio. Una figura de mujer en entredicho

Las artes no tienen como destino organizar el olvido
Las sombras errantes. Pascal Quignard

Testimonio se dice de muchas maneras y el relato cinematográfico es una de ellas. Tanto el cine documental como el "de autor(a)" han sido ocasión de relatos-otros, desestabilizadores de las historias oficiales, que testimonian sus violencias y narran historias singulares que van a contrapelo de las ficciones estereotipadas (AMADO, 2009). El cine "de autor(a)", que es objeto del presente trabajo, no sólo sorteja los imperativos comerciales sino que toca los bordes de la autobiografía y es, sin duda, testimonio de una generación de mujeres. Como se sabe, los relatos testimoniales no son una simple narrativa que concurre a aportar información sobre los acontecimientos del pasado, por contrario, ellos son efecto de un encuentro, en un diálogo y en un contexto de escucha disponible en el presente. El objeto que se nos reveló en este trabajo resultó de una escucha a puntuales cuestiones de la filmografía de María Luisa

Bemberg que, unas veces desapercibidas otras inaudibles o banalizadas, hacen al carácter político y testimonial de su obra. Y a los modos en que una obra, al dar testimonio, trabaja en pos de la constitución de lugares de la memoria. Es Candau el que pensando *Lugares de memoria*, la obra dirigida por Pierre Nora, afirma que puede verse como “una especie de ‘Antropopatología’ de la vida nacional inspirada en la *Psicopatología de la vida cotidiana*. En torno de los lugares de memoria, la nación se hace o se deshace, se tranquiliza o se desgarrar, se abre o se cierra, se expone o se censura” (Candau, 2002, p. 111). La cuestión de género y las opresiones que de ella se derivan, aunque fueron objeto de prácticas y militancias políticas en los años 60 y 70, tardaron, y lo sigue haciendo, en devenir un lugar de la memoria, una representación con alcance nacional, lo cual no inhabilita que el destino de las figuras asociadas a los mandatos sobre las mujeres no sea un lugar que tranquiliza o desgarrar, abre o cierra, expone o censura.

En la "Nota" introductoria a *Informes de lectura* de Robert Bazlen, Sergio Solmi cuenta que Bazlen

en sus últimos años me dijo que la 'literatura' ya no le interesaba, solo le interesaba, en ella y más allá de ella, la 'antropología'. Y es evidente que Bobi no se refería a una 'ciencia' (...) sino a un conocimiento libre y venturoso de los hombres, de los individuos, con las grietas inefables de su carácter, de su ambiente y de su historia, que se revelan en sus escritos o detrás de estos (SOLMI, 2012, p.13).

En la misma dirección, podemos pensar que esa literatura -como efecto de lectura, lectura antropológica (que es necesario no confundir con literatura como pretexto para una antropología sino que, muy por el contrario, esa antropología se revela sobre lo irreductible de esa literatura)- es el cañamazo dilecto de la literatura testimonial. Donde dice literatura puede decirse cine. Estamos entonces frente a uno de los semblantes de María Luisa Bemberg, aquel en el que el nombre-de-cine y el nombre feminista se entrecruzan hasta lo indiscernible.

Si algo se palpa en su narrativa cinematográfica es una destitución del saber cuando este último se propone como una significación cerrada (inaujereable) a la experiencia. En Bemberg el saber acompaña su estar perdida, los modos de encontrarse, saber detenerse y respirar cuando advierte que, aunque perdida, lo que

se está mostrando da cuenta de un ética del bien decir y el bien hacer. No hay entonces una posición de saber antes del devenir, como si el cine fuera no sólo la causa de una de sus pasiones, no sólo aquello que es digno de hacerse más allá de cualquier finalidad sino *también* una extensión necesaria de su militancia. En ese sentido la narrativa de Bemberg se ofrece siguiendo la lógica de un testigo-discípulo que piensa su propia práctica política y estética a la luz de lo que ofrecen otros saberes y en razón de ello da testimonio. Al respecto Lévi-Strauss establece un contrapunto entre deuda y responsabilidad en el ejercicio de la profesión antropológica que torna más claro este lugar del cineasta sensibilizado antropológicamente en el sentido antes desplegado. Por una parte, afirma que la ética del etnólogo consiste en evitar quedar tomado -y por tanto dejarse engañar- por una teoría nativa (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 33) y sin embargo... a esos nativos deberles reconocimiento "mostrándome tal como fui entre ellos y tal como quisiera no dejar de ser entre vosotros: su discípulo y su testigo" (LÉVI-STRAUSS: 1984, p. XVIII).

Uno de los presupuestos de partida del trabajo es que el itinerario cinematográfico de Bemberg está atravesado por la tensión arte/política y que es en medio de esa tensión estructural que el cine se constituye como espacio testimonial³. El cine interroga su militancia tanto como su militancia interroga el cine. ¿De qué modo lo hace?, es lo que veremos.

Las notas que constituyen este trabajo se orientan a analizar algunas de las intervenciones críticas sobre la noción de Señora -y las representaciones coalescentes a dicha noción- expresadas en la obra, y en la letra, cinematográfica de María Luisa Bemberg. Una pregunta inicial es ¿Qué figura de Señora es la que Bemberg pone en entredicho? ¿Cuáles son las contrafiguras que hacen a ese cuestionamiento? ¿Cómo lo hace? ¿A qué recursos estéticos, epistemológicos y políticos apela para desmontar la configuración ideológica Señora? Así, el análisis se asienta en la serie que conforman tres filmes: *Crónica de una señora* (1971), película dirigida por Raúl de la Torre sobre libro y guión de la misma Bemberg; *Momentos* (1981), su primer

³ La cineasta en cuestión ha sido una militante feminista porteña y con las herramientas producidas en esa batalla ha pensado y producido su filmografía.

largometraje y film de carácter no documental y *Señora de Nadie* (1982), su segundo largometraje. La secuencia no sólo modula el devenir de la figura de Señora puesta en cuestión sino que, una arqueología avezada y prudente a la vez, inscribe las contrafiguras y establece la secuencia Señora- Señora de alguien- Señora de nadie.

Por último, el análisis de las películas elegidas es también un pretexto para, en medio del entrevero de los nombres, propios y genéricos, explorar los lugares y los usos de la palabra Señora en la lengua de los argentinos; al menos en la lengua que Bemberg, como una aguatera memoriosa de los tiempos históricos, recupera y hace hablar a los actores de los dramas que nos propone.

Tres películas, una serie: *Crónica de una señora, Momentos, Señora de nadie*

La señora Dalloway dijo que ella misma se encargaría de comprar las flores

La señora Dalloway. Virginia Woolf

Señora, señora,
es tu historia la de tantas
que buscando la verdad
se aferraron a espejismos
que sin duda son los mismos
que hoy tan solo
te hacen llorar...

Señora, señora. En la voz de Nino Bravo

Tres son las películas elegidas para trabajar en torno a la progresión de la *figura de Señora* desplegadas por la directora. Un fraseo de Lacan, que hace a una lógica y a la ética que ella comporta, dice más menos que tomarse las cosas en serio supone tomarlas en serie. En Bemberg, podría pensarse la serie como un itinerario subjetivo, como un trayecto de pensamiento, como el recorrido constituyente de una posición política pero también como el resultado de los avatares políticos e institucionales

argentinos⁴. Asimismo, una parte fundamental de la obra cinematográfica de Bemberg analizada está en estrecha relación con su encuentro con Lita Stantic como productora. Un encuentro que por lo que se infiere de los relatos de Stantic (ESEVERRI Y PEÑA, 2013) fue un laboratorio político y subjetivo donde dos mujeres con experiencias de vida, de clase y de militancia muy distintas hallan un lugar donde hacer juntas.

La secuencia que establecen los tres filmes es la del despliegue y la paulatina instalación de los presupuestos insitos en la obra temprana de Bemberg. Es más, si tomamos esa obra en situación, la serie se enhebra *qua* serie en el tiempo en que simultáneamente cuajó la práctica del cine y encarnó sus compromisos militantes feministas. Fue el tiempo de sus timideces pero también el de su coraje. La obra temprana que pudo materializarse en el escampado pasaje que va del declive de los dorados y míticos ´60 a la clausura sangrienta de los intensos años ´70 y el crepúsculo de la última dictadura, impulsa a entender la verdad de esa obra primera en estrecha relación con la oscilación entre el saber y el no saber que caracterizara esos años tejidos en el silencio. Como dice Milner, volver sobre los pasos de una obra, por corta o limitada que sea, supone el error que nace del error del intérprete enredado en los errores de lo interpretado. Pero no cabe otra vía, "el error de lectura es aquí previsible y, sin duda, necesario; forma parte de la seriedad de los destinos. Además hay que darle tiempo para desplegarse" (MILNER, 1996, p.7), y de ese modo las tres películas en cuestión, fueron jalones que forjaron el nombre Bemberg como *nombre de autor*.

⁴ Cuenta Lita Stantic que "María Luisa había intentado hacer *Señora de nadie*, pero tuvo problemas con el guión. En esa época al frente del Instituto de Cine había un comodoro de apellido Bellio, y él le dijo: 'Usted presenta a un homosexual de manera simpática. Yo tengo un hijo y prefiero que se muera de cáncer antes de que sea homosexual. Mientras yo esté acá, esta película no la va a poder hacer'. El vicecomodoro Gamas, también presente en la reunión, agregó: 'Mire señora, yo suelo regalarle a mi mujer en cada ocasión de agasajo un delantal de cocina, para que no olvide cuál es su lugar'. Entonces ella escribió *Momentos*, con la colaboración de Marcelo Pichon Rivière" (STANTIC apud ESEVERRI Y PEÑA, 2013, p. 53,55).

Un nombre de autor(a) que supuso rebasar la herencia que su nombre conlleva⁵. Fue en esa forja que los errores de lectura de la propia Bemberg se complejizan y se rectifican en el devenir de la propia serie⁶.

Estas películas hablan de muchas de las expectativas y de los conflictos vivenciados por las mujeres de las clases medias y altas de aquellos años. Como se verá se trata de mujeres de distintos sectores sociales (cuestión que no pasa desapercibida sino que incluso es enfatizada desde la lente de Bemberg) pero que, sin embargo, comparten una serie de experiencias que las hermanan. El intento de dar cuenta de este carácter signó la militancia feminista local de aquellos años con la que María Luisa Bemberg se comprometió desde sus inicios.

i. Crónica de una señora (1971) inicia su narración con el anuncio de una muerte. Una mujer joven, bella y rica ha muerto, se ha suicidado. De ahí en adelante el film se estructura procurando seguir los caminos que transita su amiga, no sin ironía llamada la señora Fina, procesando ese acontecimiento disruptivo -y ridículo para muchos/as de su entorno-. Se trata de un suceso que poco a poco se va haciendo comprensible y hasta incluso necesario para la protagonista que se predestina en su amiga suicida. *Crónica de una señora* cuenta la historia de una señora de fortuna casada con un hombre de igual condición de clase, que entra en una lenta crisis con la vida que está obligada a llevar. La señora, caracterizada por Graciela Borges, no trabaja ni necesita hacerlo, es madre de tres niños, dos mujeres y un varón, que le demandan poco gracias a la ayuda de institutrices y mucamas que los y la asisten. La maternidad que

⁵ María Luisa Bemberg fue una mujer nacida en cuna de una de las más poderosas familias de la elite porteña. Su familia abandonó el país en tiempos del peronismo. A su retorno, comenzó a desarrollarse como empresaria de espectáculos artísticos y teatrales. En la década del setenta comenzó a comprometerse con la militancia feminista porteña, fundando en 1970 la Unión Feminista Argentina (UFA). En estos años, afirma Leonor Calvera, compañera de militancia, María Luisa aseguraba haber experimentado una transformación identitaria, de ser “la señora de Miguens (su marido)” habría pasado a convertirse en “la señora de nadie”. Por estos años también incursionó como escritora de teatro y guionista de cine. Hacia mediados de aquella década se lanzó directamente a la dirección de sus propias películas.

⁶ Si una obra es, de alguna manera y en algún andarivel, una experiencia espiritual en el sentido que entronca la espiritualidad con el acceso a la verdad, podemos decir sobre el lecho bachelardiano que la verdad es error rectificado.

ejerce le permite salir de compras o a la peluquería con amigas, planificar almuerzos y meriendas sin tener que constreñirse por el cuidado de los hijos. Los deberes de ama de casa le están igualmente aligerados por cocineras y personal de la limpieza. Ella no se acerca a la cocina o al cuarto de lavado a no ser para dar alguna directiva a las empleadas. El marido y su propia madre sólo le piden que se concentre en estar 'mona' pero ella está aburrida y deprimida en su palacio de *confort*. En ese aburrimiento ella adivina las razones de la partida de su amiga, porque son también los delectos de aquello que la amenaza y vive como su riesgo.

El suicidio de Cecilia le habla. Es un susurro constante que se lee en los ojos de Fina, abstraídos, extrañados de modo irremediable. Los nuevos ojos de Fina, han perdido la inocencia. "La visión es *siempre* una cuestión de 'poder ver' y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras" (HARAWAY 1995: 330). Los ojos de Fina escrutan ahora la violencia de la ceguera que encierra el régimen visual en el que estaba inscrita. El suicidio de Cecilia y el obstinado silencio que lo acompaña, desvelaron los ojos de Fina. "¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos?", se ha preguntado Haraway (1995:330). Con la sangre que derramó Cecilia, se contesta ahora Fina.

El retorno es imposible. Fina ya no puede cumplir con ligereza sus actividades más habituales. Esta imposibilidad, este camino sin vuelta atrás, toma el primer plano en la escena del partido de *turf* en el que participan el esposo de Fina y los esposos de sus amigas. Los señores montan sus caballos y dan prueba de sus destrezas de clase mientras que las señoras los miran, los aplauden y los alientan desde los coches. Esta escena condensa un dilema mortífero 'el coche o la vida'. Fina está con dos amigas, esposas, Señoras como ella y amigas de la finada Cecilia. Pero nuestra protagonista no está ya allí. Tiene sus ojos clavados en un horizonte lejano, participa disruptivamente en la conversación con sus amigas y no festeja ya los goles de su marido, ni aún luego de que su amiga la reprenda por ello. Fina está y no está en ese coche, muerta-viva en esos asientos de cuerina, sólo piensa en Cecilia. La sangre de su amiga le ha tomado los ojos, el habla, el cuerpo.

El suicidio de Cecilia es también un pacto de silencio. Nadie está dispuesto/a a poner en esas palabras el deceso de una señora, excepto Fina. En otra escena, en casa de sus suegros, cuando una de sus hijas pequeñas pregunta qué quiere decir suicidarse, conmoviendo, en la comensalía de mesa, la coraza ideológica de raigambre católica que punitivamente condena la decisión del suicidio, Fina responde con tono taxativo, y hasta altisonante:- “(suicidio) quiere decir basta!”. Como en el encierro del coche, en el encierro de la mesa familiar, Bemberg por boca de Fina da testimonio de aquello que peligrosamente se toca con *lo-sin-salida*: El juego entre la **'finada Cecilia'** y **'Fina da Cecilia'** es el despeñadero sin despeñamientos en el que transita la vida de la Señora Fina.

Fina está sola, rodeada de silencio y amenazada por el hartazgo ya irremediable. Concentra todos sus esfuerzos en no enloquecer, en alejarse de los fantasmas del desánimo. Trata de no salirse del juego que se espera que juegue por su género y por su clase. La Señora⁷ se lanza, entonces, a una aventura amorosa que la entretiene y la torna -la confunde- enamoradiza. Sin embargo, al poco tiempo el amante (interpretado por Federico Luppi) pese a su condición de clase inferior, pierde pronto el interés en ella. La Señora, "una de las diez mujeres mejor vestidas de la ciudad" como la retratan las revistas de moda, es tan sólo una mujer, tanto para su marido como para este amante 'de medio pelo'.

Quebrada la fantasía del amor prohibido, la Señora intenta otra cosa para dar sentido a su existencia. Irrumpe en las oficinas de la familia. Quiere trabajar. Pero para las mujeres de su clase las actividades fuera del hogar en las que el dinero circula de modo alternativo al del consumo o al de la beneficencia, se restringen. Pero ella quiere ganar dinero "como un hombre", dice, no quiere regalarlo. Ella quiere el lugar reservado para ellos, ellos no están asechados por el fantasma del sin sentido.

Las resistencias no se hacen esperar. La madre y el marido de Fina estarán allí, en alianza, para que La Señora no transgreda los mandatos de su clase y de su género. El marido la increpa "pero... ¿de qué trabajarías? Si no sabés hacer nada. No

⁷ Modo en que la protagonista se anuncia ante los/as distintos/as empleados/as de la casa y de la empresa familiar como si se tratase de un título nobiliario.

tenés título de nada y ya sos grande para el mercado laboral". Fina queda pensativa. Se entristece, se desespera. Ha entendido que ella no ha elegido su vida, "la he heredado", dice, y desea poder empezar de nuevo. "Hay que tener hijos para saber que no bastan", refunfuña mientras arma sus valijas para fugarse⁸ pero su madre interrumpe la aventura y la condena con dos frases: "vos siempre serás rica, tendrás siempre mi dinero, lo heredarás todo y si lo donas serás una mujer benefactora igual que yo. Estás condenada, ésta es tu realidad, no otra." No hay escapatoria, Fina está vencida. Retoma los carriles de su vida tal y como lo había hecho hasta ahora, entre amigas, compras y amantes. Vuelve otra vez a ser la mujercita enamorada y la señora resignada.

Sin embargo, el final del largometraje es una bofetada para la protagonista. Ella descubre que su nuevo amante ha sido también el amante de su amiga suicida. Se cierra el periplo de una circunnavegación arcaica, la de un destino sin fisuras, al decir del guión, imposible de quebrar por la vía subjetiva. Fina, sin vía de escape vital, se adivina -inminente- en el destino de su amiga.

Crónicas de una señora quiere desmitificar las ficciones de confort/bienestar de las mujeres adineradas pero quiere, además -y a modo de un suplemento contundente de la crítica más evidente- ser un diálogo también con otras mujeres, una denuncia de lo que ellas en tanto que mujeres padecen. Un indicio de ese intertexto lo constituye la escena en la que Bemberg hace que la Señora visite una librería y se encuentre con un librero que le ofrece un ejemplar de *La mística de la feminidad* de Betty Friedan. Un texto que fue crucial para feminismo de los setenta orientado a dar visibilidad al 'mal' que aquejaba a las mujeres, aquel que (aún) 'no tenía nombre', ni explicación. ¿Qué mal pueden sufrir las mujeres casadas, con hijos y de clases pudientes? Aquel que les dice que la vida no se termina allí.

En esta película, al igual que en *Momentos*, la protagonista atraviesa la crisis en relativa soledad. Nadie entiende sus problemas. No consigue hacer ninguna

⁸ Según Sara Torres, compañera feminista de María Luisa Bemberg, esta frase la profería de sí misma María Luisa con una ligera variación: "hay que tener *cuatro* hijos para saber que no bastan". En entrevista a Torres, marzo de 2009.

alianza. La rescatan de su depresión, o de su tedio, los amantes que la mantienen ocupada. Pero los amantes no hacen alianza con ella. En rigor, a lo largo de la película nada ni nadie hace lazo, podría decirse en un sentido freudiano, que el guión es un alegato de libertad y por la libertad que no recusa del amor. No hay Eros que reponga el deseo de existir e interrumpa el silencioso trabajo de la pulsión de muerte. Su propia madre es la celadora del *status quo*, y con ella mantiene diferencias irreconciliables, signo de época y signo del feminismo de aquellos años⁹. *Crónica de una señora* termina de un modo sofocante, la protagonista se sabe perdida, derrotada. El final, que le devuelve en espejo el 'tú eres eso', es un final espinosamente abierto a eventuales desenlaces, cada cual peor.

ii. Momentos (1981) cuenta la historia de un triángulo amoroso narrado desde la inusual óptica de una mujer. Inusual para los parámetros más o menos establecidos del cine hasta ese momento, pero bien usual para lo que fue el cine de María Luisa. Una característica de su filmografía ha sido la de producir historias que tuvieran como protagonistas a mujeres. Y mujeres muy especiales, que puedan cuestionar -al menos por un momento- los mandatos de su género. En esta ocasión se trata de una mujer de clase media profesional, Lucía (interpretada por Graciela Dufau), que se encuentra confundida por dos amores, su marido (Héctor Bidonde) y un hombre que llegará a ser su amante (Miguel Ángel Solá).

Lucía vive un matrimonio moderno donde ejerce cierta autoridad y autonomía. Con su marido, Mauricio, se piensa y se sienten pares, compañeros. Él es un médico psicoanalista, un intelectual apacible y comprensivo. Ella se encuentra a gusto, quizás algo tomada por la rutina. Hasta el momento en que conoce a un otro hombre, Nicolás. Se trata de un comerciante, no demasiado culto pero bien dispuesto, que quiere tener una aventura con ella. Lucía se resiste en un comienzo pero poco a poco se va dejando seducir. Nicolás la persigue como si se tratase de una presa por cazar, expresa una masculinidad algo diferente que la de su marido que la molesta pero la

⁹ Las feministas locales se pensaban enfrentadas con la generación de mujeres mayores a ellas, no había herencia ni alianza, conllevaban el mismo aire rupturista con que estuvo impregnada aquella época.

atrae. Una masculinidad que, por contraste, desdibuja el patrón de masculinidad de su propio cónyuge, con el que estar como dos amigos o dos amigas, hace a la meseta del estar a gusto y al borde del disgusto, de un disgusto frío o de baja presencia.

Finalmente, Lucía accede. Se dejó encantar con los gestos arrebatados, alocados, de su amante, que la intercepta en el trabajo o en un rincón en una fiesta, a vista de su marido, quien apenado por descubrir lo indebido, se aleja callado. De arrebatado en arrebatado, Lucía se entrega a esa experiencia que nunca deja de mostrarse como el sucedáneo del lugar vacío de la pasión¹⁰. Mientras su marido -puesto en el lugar del hombre inadvertido pero advertido- aguarda, (la) espera, paciente.

Por habitar un presente más familiarizado -aunque no mucho más- con este tipo de perspectiva, se vuelve imperioso remarcar la radicalidad que ella tiene en el contexto social de los tempranos ochenta, todavía bajo la última dictadura militar. La sociedad de entonces hablaba ya, y profusamente, de la llamada "doble moral" o infidelidades pero, claro, sólo era posible en el terreno de las legitimidades practicadas por los varones o en el riesgoso ejercicio de las transgresiones de las mujeres. La intrépida pluma de Bemberg habilita a la protagonista mujer a que pruebe el sabor de ese deseo prohibido, y de la mano de esta ficción narrativa hace que cobre estado público un asunto habitualmente escondido bajo la alfombra del estigma, el chismorreo o la rumoración: la infidelidad de la mujer. Las mujeres, parece querer decir la directora, también tienen *el poder* de la infidelidad. Bemberg elige para Lucía

¹⁰ En el inicio de un libro que explora otro triángulo afectado de pasiones, el que tejieron Sabina Spielrein, Carl Gustav Jung y Sigmund Freud, Nicolle Kress-Rosen arranca diciendo "Nadie ignora lo que es una pasión. No hay ninguna necesidad de acudir al diccionario para saber que se trata de una fuerza irresistible que puede arrastrar más allá de las semitonales y de los términos medios de la cotidianeidad, pero también sumergir y destruir a quien está poseído por ella. El amor-pasión, la locura celosa, la pasión de poder, son temas que siempre fascinaron porque atestiguan el hecho de que el hombre puede elevarse por encima de la mediocridad de su condición, a riesgo de pagar el precio de su sufrimiento o incluso de su vida. Por ende es lícito sorprenderse de que el psicoanálisis no haya dicho nada sobre un tema tan universal y tan evidentemente alejado de la normalidad. Acaso el lazo establecido en todo tiempo entre pasión y locura tiene algo que ver con ese silencio" (KRESS-ROSEN, 1996, p. 7) En consonancia con lo que Kress-Rosen señala respecto del psicoanálisis, la analítica antropológica ha desatendido la pasión, y su nexa con la locura, como una de las figuras que marcan la singularidad de las configuraciones sociales pero también políticas. Acaso sean las pasiones políticas aquellas que en los últimos años han sido objeto de mayor tratamiento y, casi siempre, bajo el ángulo de un escaso discernimiento conceptual sobre la categoría misma de lo pasional.

el placer y, con él, también *el peligro* (VANCE, 1989), dándole la espalda a las conocidas representaciones de mujeres como simples (y siempre) abandonadas y/o traicionadas. Hasta aquí, están echadas las condiciones para una trama narrativa que dé lugar a la pasionalidad. Mucho sería decir, que al igual que la Señora Fina la señora Lucía no alcanza la cota de las mujeres apasionadas. Sí, Fina y Lucía, se inscriben en el conjunto de las que quieren apasionarse. El pincel de Bemberg muestra mujeres 'despasionadas' en busca de pasión.

Lucía parte a la ciudad balnearia de Mar del Plata con su amante, sin precisar fecha de retorno. En esos días de hotel, de sexo y paseo, ella descubre con fatalidad que aquel hombre no la completa y que su masculinidad, demandante, celoso y dominante, le molesta aún más que la de su algo 'asexual' marido. La escapada con Nicolás va cambiando de tono, se pone tensa, violenta, y Lucía termina escapando de su escapada.

La protagonista retorna con su marido, y si bien dista mucho de ser alegre y decidido, es, aún así, un retorno elegido. Bemberg le hace volver a elegir la relación de la que, tiempo atrás, se sintió desencantada. La aventura amorosa no fue más que unos momentos. Momentos para restañar, no mucho, el maltrecho deseo. La película finaliza con una imagen triste, de algún modo también, otra vez, sofocante. El marido está cenando en la cocina, a media luz, cuando llega Lucía. Él la saluda distante, dolido, pero cordial, y le sirve un plato que ella acepta y consume en las penumbras -ahora compartidas- de aquella cocina.

Lucía, igual que Fina, no entabla lazos de solidaridad con nadie, ni siquiera se reconoce en otras mujeres (cosa que sí había conseguido hacer Fina en *Crónicas...* con Cecilia). La imposibilidad para atravesar sus crisis acompañadas por otros/as pareciera expresar que los problemas por ellas transitados no han conseguido legitimidad por fuera de las esferas privadas de las protagonistas. Ahora bien, hay otras sutilezas en Bemberg. Lo que puede entenderse como una tensión entre el polo de lo público y el polo de privado, se complejiza con la incorporación de la dimensión de lo íntimo. Lucía no es sólo expresión del fracaso de la política del deseo y su fortaleza por acción en el ámbito de lo público. El aparente callejón que conduce a

Bemberg a plantear el asunto como un asunto privado, da cuenta, sin duda, de la situación política y cultural de la Argentina en los años del terrorismo de Estado, a la vez que, abre la vía subjetiva mediante la advertencia del lugar de lo íntimo como espacio de la constitución subjetiva, para el caso, el de las mujeres pero también de todos aquellos que quisieran resguardar en la esfera de lo íntimo el tesoro de su deseo hasta que el terror ceda.

Por otra parte, estas dos primeras películas repiten el gesto (un gesto que Bemberg abandona de aquí en adelante) de que sus finales parecieran no expresar un cambio sustantivo en el estado de cosas previo. Parecería que, una vez atravesado el conflicto, las protagonistas eligieran volver al estado originario del que partieron. Sin embargo, Lucía retorna a la cocina -por metonimia imagen del hogar- pero retorna *otra*. Ya algo sabe, lo que su cuerpo puede y lo que no puede, tocó los bordes de una pasión que aunque se escapa ya no es un imposible, y elige la compañía de su marido, ¿y quién se atreve a decir que no el amor?. En la penumbra de la cocina, aunque bajo el sofoco de la indistinción entre lo que es y no es una derrota, ella explora en el espejo turbio de la sopa, lo que ya no es sólo un asunto privado sino una cuestión íntima que atañe a la singularidad de su destino, de ahora en más, desacoplado de lo irrevocable.

iii. Señora de nadie (1982) es el relato de una mujer de clase media, ama de casa, casada y madre de dos hijos que se muestra encantada con sus tareas. Hasta que un día, sorpresivamente, descubre que su esposo la engaña y que lo ha hecho durante mucho tiempo. Leonor (interpretada por Luisina Brando) no puede entenderlo. Está en la calle cuando se entera. Camina unas cuadras como perdida. La escena siguiente la muestra ordenando las cosas de su casa para irse. Ha decidido abandonar la casa, su marido y sus hijos¹¹. Entre las cosas que prepara para salir, confecciona pequeñas notas dirigidas a su conyugue que hablan de las tareas que ella realizaba que ahora

¹¹ La protagonista de esta película lleva en nombre de una de sus ex compañeras de militancia de la UFA y la radical decisión de abandonar el hogar, con marido e hijos evoca la historia de otra militante feminista de entonces del Movimiento Feminista de Liberación (MLF), María Elena Oddone.

deberá realizar él. Coloca una nota sobre una pila de ropa que reza "lavar"; otra sobre una canilla que pierde que dice "buscar plomero"; etc. María Luisa Bemberg hace que Leonor deje las huellas bien claras de su trabajo, históricamente invisibilizado, para que puedan ser leídas por su marido pero también por los/as espectadores/as de la pantalla grande.

La protagonista busca cobijo en la casa de la madre (caracterizada por China Zorrilla), una mujer moderna, casada en segundas nupcias, pero que para su sorpresa le recomienda no ser tan severa con su marido. E incluso, le aconseja tener una aventura para que compruebe que "no es tan grave". Pero a Leonor le duele la inocencia perdida más que el engaño. Para ella también el retorno es imposible, un retorno que no es a su marido sino a una concepción del mundo que se desvanece ante sus ojos. Pero el marido la busca y la empuja a mudarse, a esconderse. Y lo hace en la agobiante pensión de su tía (compuesta por la magistral Marisa Herrero) que es dueña y regenta de un templo de señoras devenidas viejas vestales-monjas laicas. Donde el ritual de la comida hace aparecer la sopa. La sopa como mixtura de comensalía, retiro vital y silencio.

Paralelamente a este tránsito habitacional, Leonor rearma su vida laboral fuera de la casa y amplía se espectro de relaciones. También comienza terapia grupal donde conoce a Pablo, quien será luego su amigo más querido. Al poco tiempo de comenzar a trabajar una compañera le propone irse a vivir juntas a un departamento pequeño. Aunque estarán apretadas es la oportunidad de dejar la pensión. La experiencia es deliciosa para ambas que bromean con lo buena esposas que son una para la otra. La relación con ella es una alianza erótico-afectiva novedosa en los films de Bemberg pero que luego será un tópico más corriente. Son alianzas por fuera de la familia. La alianza materna y la de la tía han fracasado. Leonor elige entonces su propia familia y empieza por su compañera de trabajo. Se produce con ella un *continuum* lesbiano (RICH, 1999). Mientras profundiza su relación con su compañero de terapia, Pablo, un varón, puto, interpretado por Julio Chávez. Con él también ella establece una relación erótico-afectiva, ¿por qué no?, otro modo, una torsión posible de un *continuum* lesbiano.

Simultáneamente, Leonor procura conocer a distintos hombres. Un cliente del trabajo, un amigo de un amigo en una fiesta.... Pero ninguno de ellos consigue trascender de la primera cita. Las historias de amor no entusiasman a la protagonista. Sólo un corto reencuentro con su marido encendió por un momento su deseo de volver a armar una pareja. Sin embargo, ni aquel deseo sobrevivió al primer encuentro. Su marido es sorprendido junto a ella por una nueva amante. Leonor se aleja de su marido, ahora sí, de modo definitivo. La constitución de una pareja, de una relación sexo-afectiva, deja de ser un horizonte deseable para la protagonista.

Al poco tiempo, una noche en la que Leonor había abandonado el departamento para que su amiga tuviera una cita tranquila, Pablo la busca para invitarla a vivir con él, pues la tía con la que vivía falleció, dejando un cuarto vacío. Varias escenas con Pablo están cargadas de erotismo. Desde el primer día que se conocen en una sesión de terapia grupal en la que el psicoanalista les propone un juego a ojos cerrados de reconocimiento por tacto, en la que ambos quedan largo rato tocándose suavemente los rostros. En aquél momento de la película, el espectador podría imaginar que será Pablo el "reemplazante" de su marido pero pronto descubre que no. Sin embargo, tampoco se trató de una trampa argumentativa de la guionista, porque las situaciones eróticas con Pablo no se diluyen. De hecho, la escena en que Pablo invita a Leonor a vivir juntos, es una de las más cargadas de erotismo y -por qué no decirlo- de romanticismo, una blasfemia al romanticismo, a ciencia cierta. Están en un bar, Pablo no puede sostenerle la mirada a Leonor. Después del anuncio de la muerte de su tía se concentra en graficar con unos escarbadiantes la arquitectura de la casa heredada. Finalmente, lleno de nervios, de alegría, de excitación, emulando una propuesta amorosa dice: "Leonor" -parpadea ansioso, revolea los ojos al cielo y respira lento para calmarse- "¿Querés venir a vivir conmigo?". La propuesta es felizmente aceptada y las escenas siguientes son las que se esperan para la celebración de un amor romántico, sólo que aquí son dos amigos que celebran su vínculo de amistad. Salen a la calle y una lluvia de verano los moja, ellos corren tomados de la mano y bailan y se conectan con la vida, casi epifánicamente, tomados por la aceptación de una nueva temporada que los saca del infierno. El lirismo estival de esa escena, que

Bemberg promueve en el borde de la impostura o de la estereotipación de la felicidad por vía climática, es uno de los *clímax* del film. Anuncia el final de los tiempos inclementes y atroces y con ellos el fin de la Señora.

Este punto, puede leerse como una apuesta política de la directora romper la inercia del *status quo*. Sin embargo, quizás, aquello que resulta más característico de una perspectiva feminista a destacar sea la construcción de un dispositivo narrativo que pone en cuestión la heterosexualidad obligatoria, el matrimonio y la monogamia, al tiempo que propone otros vínculos eróticos alternativos potentes y deseantes, que, siguiendo a Adrienne Rich, podríamos pensar a partir de su *continuum* lesbiano. El *continuum* lesbiano quiere dar cuenta tanto de "la ruptura del tabú como [d]el rechazo hacia un modo de vida obligatorio"(1999:189). La potencia del *continuum* estriba, justamente, en que excede a la comunidad de lesbianas y se encuentra también entre quienes impugnan modos de vida obligatorios, que organizan, gestionan y distribuyen, cuerpos, género y afectos de modos pautados por la heteronormatividad. Será esta idea del *continuum* lesbiano la que se encontrará plasmada en casi todas las tramas fílmicas tejidas por María Luisa Bemberg a partir de *Señora de nadie*.

El desenlace de *Señora de nadie* es también, en este mismo sentido, disruptivo. Después de las mencionadas experiencias con amantes ocasionales, después, incluso, de haber vuelto a encontrarse con su marido, Leonor termina eligiendo la convivencia con su amigo y la escena final los encuentra juntos en la cama charlando, riendo, besándose; erotismo de la amistad. Leonor ha elegido 'ser la mujer de nadie'.

Las señoras de Bemberg son mujeres quienes, de un modo u otro, han roto el pacto de género y se son, por tanto, traidoras del régimen político de la heterosexualidad obligatoria. Régimen que, como sabemos desde Wittig (2010) pero también con Butler (2007), de ningún modo se circunscribe al ordenamiento de la sexualidad entendida como la orientación del deseo sexual, sino que se trata de un ordenamiento del mundo, del(de los) cuerpo(s) y del(de los) género(s). Traicionar el pacto del género supone, por tanto y simultáneamente, propiciar un golpe al régimen de la heterosexualidad obligatoria. Sin embargo, será Leonor la que haga ese corte

con la fuerza de lo explícito al rechazar constituirse en vínculo sexo-afectivo con un varón.

Como enfatizamos, los films pueden pensarse como un itinerario subjetivo y político de la cineasta. Fina encarnó la pérdida de la inocencia de su género y la necesidad imperiosa por la búsqueda de la trascendencia (signo de un feminismo existencialista de beauvoiriano). Lucía fue la afirmación de la mujer sexual activa en situación de búsqueda, aunque irremediabilmente atada a algún varón... señora de alguien. Finalmente, Leonor, es el quiebre. Ella en tanto que señora de nadie, cuestiona heteronorma que sustenta el binarismo y la complementariedad de los sexo-géneros, Leonor deviene 'lesbiana' diría Wittig. En los siguientes filmes Bemberg no perderá ni la preocupación por narrar una historia cuyo final cambie el orden de las cosas, ni la puesta en evidencia de las alianzas alternativas, femeninas, los *continuum* lesbianos o, por decirlo en otros términos, no hetero-normativos o hetero-ortodoxos.

Con esta 'trilogía' el drama pareciera haber terminado; al menos el de las Señoras burguesas heteronormatizadas. A partir de allí, Bemberg, sin devenir estatua de sal como la 'Señora' de Lot, mirará hacia la historia (*Camila; Miss Mary; Yo, la peor de todas*) y hacia lo otro (*De eso no se habla*) para verse dibujar en ese pasado reciente -y no tan reciente- y en esos espacios marginales las genealogías de otras figuras de Señora que, sin duda, hacen sentir su reverberancia en esas tres Señoras primordiales. Nos gusta pensar que si bien en los nacientes ochenta ese drama -a su modo y en clave de su singularidad subjetiva- terminó, Bemberg hizo suyas estas preguntas "pero ¿alguien se adelanta y habla? ¿Quién habla? ¿Quién pudo sobrevivir a la destrucción y volver a emerger desde aquel sudario?" (RELLA, 2010, p.22).

Salidas: Señora-Señora de alguien-Señora de nadie

A la postre, ¿qué dice 'Señora' en la lengua que propone Bemberg?. Joan Corominas sitúa la emergencia del vocablo Señor en 1077. Como acostumbra, recorre las derivas etimológicas en relación a los usos y dice que el término hace referencia a los más

viejos, los más respetables. También da cuenta de que la palabra, a principios de la Edad Media, terminó asociada a DOMINUS, es decir 'dueño'. El diccionario etimológico destaca que recién hacia 1220-1250 se establece el vocablo Señora, y esto, con la curiosidad de que hasta el siglo XIV continuó el uso de *Señor* como femenino (COROMINAS, 1994, p. 531).

Esto hizo pensar que de allí proviene la expresión coloquial y refranera 'dueña y señora', donde la 'y' gramatical propone conjunción y desliza la pregunta acerca de en qué caso habría disyunción. La Señora bembergiana no cesa en su empeño de no cuajar Señora y esto al precio, mortífero, del riesgo de no ser dueña de sí misma: Fina bascula entre Señora y Señora-no bajo la presión del fantasma del suicidio; Lucía bascula entre ser dueña de sí o dueña de otro y parece advertir que su 'dueñidad' supone, de algún modo, ser Señora de alguien, donde alguien es alguien junto al que –al fin y al cabo- se puede respirar; Leonor decide ser Señora de nadie.

La apelación a la noción de figura para decir algo sobre 'Señora' es un modo de eludir términos como los de noción, concepto o categoría demasiado preñados de connotaciones epistemologizantes donde la tentación de la significación está siempre latente. Las figuras y sus juegos recíprocos tienen la virtud de producir configuraciones. Parodiemos el uso que de la noción de figura hace Le Brun para abordar el amor puro. Y esa es la razón, como dice Le Brun, para "preferir 'configuración'" antes que una teoría de (la) Señora en la narrativa de Bemberg ya que "tomando el término en su sentido más preciso de figuras sucesivas y parciales cuya reunión y cuya organización vuelven legible lo que sería" Señora "sin que necesariamente se demuestre algo o se forme un sentido" (LE BRUN, 2006: 11-12). Bemberg coincidirá con esa derivación de la figuralidad: preferir mostrar a demostrar es pensar el cine como testimonio y delegar la crítica en la función-espectador. Con sus vacilaciones, y contramarchas, esto último parece formar parte de la posición Bemberg a la hora de narrar.

La serie de películas trabajadas en este escrito establece una serie que revisa -y matiza- la 'figuralidad' de Señora en la obra de Bemberg. Una figuralidad que no cesa de ser puesta en entredicho en los filmes que siguieron a *Señora de nadie*. Así,

aunque hemos puesto el foco en las tres películas con las que inicia su carrera en el cine, la posibilidad de pensar los modos en que se desmonta la naturaleza de (la) Señora en la configuración Bemberg, hubiera requerido también indagar en las primeras incursiones explícitas de María Luisa Bemberg en la narrativa cinematográfica que entrelaza la vida de las mujeres con la historia política argentina: *Camila* (1984) y *Miss Mary* (1986). Dos filmes, *Camila* y *Miss Mary*, desde los cuales escrutamos también la serie analizada y, por esos cruces, avistamos otra manera de ponderar la historicidad a contrapelo de la figura de Señora que testimonia el cine de Bemberg¹².

Allí es donde, por tomar un distingo foucaultiano, la arqueología de la figura de señora que propone el primer tramo de su obra muta en genealogía. Hay en Bemberg una pasión genealógica. Tanto *Camila* como *Miss Mary* muestran una historicidad del ser Señora que no es ajena a los autoritarismos de orden político (y que no está siempre en el lugar donde se cree se asientan las tiranías) ni a las prisiones de las prácticas y los pactos culturales. Como si Bemberg luego del esfuerzo de arqueologizar tres modos de no querer -no desear- ser Señora en la Argentina (las historias de Fina, de Lucía y de Leonor) hubiera tenido que remontarse en la cantera de la historia nacional para revelar cómo se tejó la malla de las constricciones estructurales y las decisiones despiadadas que acechan el derecho a no ser Señora para las mujeres de su clase pero también para tantas otras y otros tomados por el espejo hegemónico de esas direcciones culturales.

¹² Y, además, como nota de cierre del trabajo, no dejar de sorprendernos como -en y por sus combates- se hacen presentes los indicios de una Bemberg amable -de modo inesperado- al rosismo y al peronismo.

Referências

- AMADO, Ana. La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Bemberg, María Luisa (1986) "Declaraciones de María Luisa Bemberg sobre el feminismo y el machismo", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de diciembre.
- BUTLER, Judith. El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- CANAU, Joël. Antropología de la memoria. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1994.
- ESEVERRI, Máximo; PEÑA, Fernando Martín. Lita Stantic. El cine es automóvil y poema, Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- HARAWAY, Donna. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 1995.
- KRESS- ROSEN, Nicolle. Tres figuras de la pasión. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introducción a la obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. Sociología y Antropología. Madrid: Tecnos, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introducción. Clase inaugural a la Cátedra de Antropología social del Colegio de Francia. In: Antropología Estructural, Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- LE BRUN, Jacques. El amor puro de Platón a Lacan. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2006.
- MILNER, Jean-Claude. La obra clara. Lacan, la ciencia, la filosofía. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- RELLA, Franco. Desde el exilio. La creación artística como testimonio. Buenos Aires: La cebra, 2010.
- RICH, Adrienne. La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. In: Navarro, M. *et al* (Eds.) Sexualidad, género y roles sexuales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

SOLMI, Sergio. "Nota". In: BAZLEN, Robert. Informes de lectura: Cartas a Montale, Buenos Aires, La bestia equilátera., 2012.

VANCE, Carol. Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina. Madrid: Hablan las mujeres, 1989.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual y otros ensayos. Madrid: Egales, 2010.