

“Más poeta que monja”⁽¹⁾. *Yo la peor de todas* de María Luisa Bemberg

Lizel Tornay ^(*)

Resumen: ¿Cómo se entretejían los factores de poder frente al acceso de las mujeres al conocimiento en una colonia española en América a fines del siglo XVII? ¿Cómo agenció Sor Juana Inés de la Cruz sus búsquedas de saber, de contemplación de la belleza, de reflexión en ese mundo que no concebía posibilidad alguna para una mujer en los ámbitos anhelados por ella? ¿Qué condiciones de posibilidad sustentan la realización y circulación de esta realización cinematográfica?

Este trabajo indagará estos interrogantes a través del análisis de *Yo la peor de todas* (1990) film realizado por María Luisa Bemberg sobre la base del ensayo de Octavio Paz (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

La realizadora abordó estos interrogantes desde su posicionamiento feminista en el marco de las conquistas de derechos y posibilidades que los diversos nucleamientos de mujeres fueron logrando. En esa línea de sentidos interpela la naturalización de las construcciones de género que asignaban a las mujeres, ¿y aún asignan?, incapacidades para transitar estos itinerarios.

Palabras clave: cine feminista-Sor Juana Inés de la Cruz-género-cine de mujeres.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 158-159]

^(*) Historiadora. Investigadora en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires. Coordina Equipo SPEME/UBA del Programa de UE “SPEME. Space of Memory in Europe, Argentina and Colombia. Questioning Traumatic Heritage”. Su última publicación: Lizel Tornay, Victoria Alvarez, Fabricio Laino Sanchís, Mariana Paganini (comps.) *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles* (2024) Buenos Aires, Filo/UBA Ediciones

Introducción

“Hago cine porque [...] las palabras no me alcanzan, porque ver me ayuda a pensar [...]”⁽²⁾ María Luisa Bemberg, feminista, interesada en indagar en torno al lugar que las representaciones de género han otorgado a las mujeres, mira los entramados del poder del Estado y la Iglesia a través de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz en el Virreinato de Nueva España

(México) a fines del siglo XVII. Para esto se basa en el ensayo de Octavio Paz (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

Con esta intención realiza un film de reconstrucción histórica buscando iluminar la agencia de una mujer atraída desde muy pequeña por el conocimiento. Se trata de personajes históricos que vivieron en una colonia española de América. Los principales acontecimientos narrados ocurrieron allí en ese tiempo.

Contexto socio político hispano/europeo

El presente trabajo se interesa en la vida de las mujeres como partícipes de la historia a través de esta realización cinematográfica. Con esta intención es necesario ampliar el foco más allá de la protagonista y de las tensiones de los poderes en el Virreinato de Nueva España a fines del siglo XVII.

Durante siglos XVI, XVII y XVIII hubo conmociones económicas, políticas, culturales y religiosas que modificaron de modo evidente las relaciones entre hombres y mujeres. En los Salones estallan las polémicas acerca del saber de las mujeres. Poullain de la Barre con la publicación del tratado *De la Igualdad de los sexos* (1673) indica un verdadero hito en la historia del pensamiento feminista. Con el apoyo del método cartesiano Poullain de la Barre demuestra racionalmente la identidad de las aptitudes y de las funciones femeninas y masculinas. En dicho texto afirma:

Si las mujeres estudiaran en las universidades, o bien con los hombres, o bien en las que establecieran para sí mismas, podrían obtener el título de Doctor y de Maestro en Teología, y en Medicina, en ambos Derechos: y su genio que tan ventajosamente las dispone así a aprender, también las pondría en buenas condiciones para enseñar con éxito. (Sonnet, 2000; 147/8).

Molière, con sus escritos provocadores como *Les Precieuses ridicules*, en 1659, interpela al movimiento de mujeres Las Preciosas quienes discutían y desarrollaban textos y acciones en torno a la igualdad de las posibilidades de ambos sexos. Molière, sin proponérselo, difunde estas polémicas.

En otros ámbitos sociales, veinte años después Mary Astell, en 1694 dirige *A Serious Proposal to the Ladies*, en el que en tono de conversación amistosa trata de que las mujeres tomen conciencia de sus posibilidades inexploradas por falta de instrucción.

La autora –londinense, soltera y pobre- sueña que las mujeres que aspiran a escapar de las aspiraciones domésticas unan sus soledades en ‘colegios’ donde puedan dedicarse al estudio con toda autonomía y convivialidad” (Sonnet, 2000; 148).

Paralelamente los reformadores católicos en los siglos XVI y XVII entendían el papel clave que las niñas podían desempeñar en un proceso de reconquista religiosa. Ya Lutero

consideraba una herramienta fundamental el acceso a la lectura de las Escrituras por lo cual impulsaba que todos, hombres y mujeres, supieran leer. Se dio entonces un impulso decisivo a su enseñanza. El antiguo privilegio de las de mayores recursos se extiende ahora a las más pobres que van a asistir a las escuelas de caridad. Estos progresos en la alfabetización femenina desde fines del siglo XVI, a lo largo del siglo XVII y XVIII son la puesta en marcha de un proceso irreversible. Sin dudas las prácticas han ido siempre a la zaga de las teorías, lo cual es más cierto aún en relación con la educación femenina.

Todos estos debates, reformas y contrarreformas se basan en un fondo de inestabilidad sociopolítica y de deterioro de los marcos de referencia mientras el modelo eclesial se agrieta y el Estado se apoya en el mercantilismo económico. Es necesario cuestionar el extendido estereotipo según el cual ha predominado una cierta inmovilidad del dominio de los hombres sobre las mujeres. En todo caso la vida de las relaciones de hombres y mujeres ha sido compleja desde que las mujeres, ni fatalmente víctimas, ni excepcionalmente heroínas, han trabajado por medios distintos y desde muy diferentes situaciones para ser sujetos de la historia. Se trata de aprehender a las mujeres. De este modo;

se analizan las fuentes con mirada renovada, se leen multitud de intentos y de logros femeninos [entre ellos el de Sor Juana] imposibles de entrever, y ni siquiera de suponer, para una mirada definitivamente obnubilada por los tópicos habituales que presentan a la mujer como eternamente esclava y al hombre como eterno dominador (N. Zemon Davis y A. Farge, 2000; 22/23).

No se trata entonces de un movimiento lineal, sino por sacudidas, precipitado, de avances repentinos seguidos de difíciles retrocesos. La participación de mujeres en los Salones, en el movimiento de Las Preciosas, así como en otros ámbitos menos notorios, la alfabetización de las niñas reivindica no solo el empleo de su razón, sino también su participación intelectual en el mundo del pensamiento filosófico, científico y político.

Virreinato de Nueva España

Las conmociones políticas, sociales, culturales, religiosas tejían el sustrato sobre el que se organizaban los poderes y la vida de hombres y mujeres en las colonias españolas de América con las diferencias resultantes de la conquista y colonización decidida por un poder central distante. En el *film* que nos ocupa podemos ver a Sor Juana alcanzada por las polémicas surgidas en torno a la igualdad de posibilidades de hombres y mujeres en el acceso al conocimiento. La vemos cómo enfrenta las limitaciones que le imponen los distintos ámbitos de poder, la familia, la Iglesia, el Estado. Las posibilidades de ver estas imágenes en movimiento pueden recordar una afirmación de Didi-Huberman en relación con la importancia de las imágenes en el proceso intelectual. En este caso a fin de indagar en torno a las agencias femeninas.

[En relación con la] "capacidad de verdad hay que temporalizarla, hay que entender que solo ocurre en momentos muy breves. Lo dice Benjamin: es un destello, un momento, que dura solo un instante [...] he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin es lo más interesante, solo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello (Romero, 2007; 19).

En las imágenes en movimiento que componen este *film* la directora busca ver, mirar, visualizar para entender, como ella aclara en relación con el sentido de sus realizaciones cinematográficas. Aborda así las estrategias de una mujer frente a los obstáculos interpuestos por las construcciones de género.

Bemberg encaró estos interrogantes desde su posicionamiento feminista interpelando de este modo la naturalización de las construcciones de género que asignaban ¿y asignan? a las mujeres incapacidades para transitar esos itinerarios.

Yo no elegí a Sor Juana por su condición de monja sino de poeta. Por su importancia –poco conocida por la mayoría de la gente– en las letras hispánicas [...] Juana no entró al convento por vocación sino porque quería estudiar [...] Es una poeta barroca, apasionada, lírica, cuestionadora. Una mujer inteligente, rebelde, solitaria. Fue contra la corriente de su época y padeció la cruz de su talento [...]”⁽³⁾, afirma la directora.

Según el embajador de México en Argentina en 1990, José Puente Leiva, la infancia de Juana fue deslumbrante. Como ella lo cuenta en su célebre texto autobiográfico no había cumplido los tres años cuando se sumó a las clases que le daban a su hermana mayor para aprender a escribir. Prontamente le pidió a su madre que la disfrazara de hombre para poder ir a la Universidad dado que esa institución no aceptaba el ingreso de mujeres. Asimismo, el embajador Leiva afirma:

su obra es lo poco –tal vez lo único– rescatable que existe en la poesía hispana y novohispana del oscuro siglo XVII. En el curso de cuatro décadas, de 1690 a 1730 Sor Juana fue más leída que ningún otro poeta en España y América, sus obras completas conocieron 19 ediciones.⁽⁴⁾

En este sentido Bemberg comenta:

En el libro de [Octavio] Paz descubrí a esta mujer en un enfoque ni sentimentalista ni psicoanalítico [...] Es una Juana rebelde, a veces iracunda, ambiciosa, con una inagotable sed de conocimiento y una enorme libertad interior. [...] Desaprobada por la Iglesia que no vio con buenos ojos que una monja no solo

enseñara canto a sus alumnas sino que además se dedicara a la poesía y a otras manifestaciones de la ciencia y el espíritu, tales como la teología y la astronomía. La poeta se refugió en el apoyo que le daban las Virreinas [...] rodeada de sus hermanas religiosas del convento, analfabetas. Sus relaciones fuertes fueron con dos virreinas. Era la posibilidad de confiar; tenía amigos varones: filósofos, prelados, pero las confidencias se dieron con las virreinas [...] lo que ha quedado son los sonetos de amor dedicados a la virreina, que según Octavio Paz, son los más bellos que se hayan escrito en lengua hispana. Yo creo que la virreina fue más una musa que un amor para Juana [...] ⁽⁵⁾

Estas consideraciones en torno a Sor Juana, sobre quien Bemberg busca iluminar las relaciones de poder y conocimiento y el lugar de las mujeres en el marco de ese juego de tensiones resultan decisivas para entender la elección de la realizadora feminista y el sentido del guion del *film*.

Hilo narrativo

Con un guion coescrito con Antonio Larreta el hilo narrativo del film abarca los últimos ocho años de la vida de la monja jerónima considerada la poeta hispanoamericana más importante del barroco, también filósofa, teóloga, astrónoma, dramaturga y compositora. Poseedora de la Biblioteca más importante de América y centro de su renovado salón literario Sor Juana atrae las iras de Monseñor Seijas, arzobispo de México, “un personaje que parece inventado por María Luisa Bemberg, ironiza la directora”. ⁽⁶⁾

En la primera escena el nuevo Virrey, recién llegado a México para asumir su cargo, Tomás de la Cerda y el Arzobispo de México, también recién nombrado como tal, Francisco de Seijas, hablan de un posible gobierno conjunto (Estado e Iglesia). Se advierte una tensión de poderes entre la Corona y la Iglesia propia de ese momento histórico marcado por la expansión colonial y atravesado por las tensiones entre un poder eclesial agrietado y un Estado sustentado en el mercantilismo comercial, como se aclara más arriba. El diálogo cierra con un brindis. El arzobispo sostiene: “Es la voluntad de Dios”, el Virrey: “Y la del César”.

La primera escena de un film suele indicar de qué se va a tratar el relato cinematográfico. En la segunda y tercera escena, tal vez haciendo foco en la particularidad que va a tomar el conflicto recién insinuado, se muestra el mundo del convento con las hermanas en un recreo para detenerse luego en el escritorio de Sor Juana donde se ven elementos de astronomía (astrolabio) e inmediatamente se ve a ella leyendo.

A continuación, se muestra una reunión de todas las hermanas donde la Superiora avisa que el nuevo Virrey ha elegido este monasterio, el de las Jerónimas, para visitar en primer término. Al respecto lee la notificación virreinal que dice: “ardemos en nuestros deseos de conocer a Sor Juana Inés de la Cruz, celebrada en España como la Décima Musa. Quiere también presenciar su última obra [teatral en la que participan las hermanas del convento]” Durante la visita del Virrey y la Virreina al Convento, se presenta ante ellos Carlos Sigüenza y Góngora, jesuita. El Secretario comenta en voz baja, “el más insigne pensador de Mé-

xico, un espíritu independiente”, El Virrey contesta: “lo he leído y admirado”, dirigiéndose a Sigüenza le dice “es un honor Maestro”. El Secretario agrega “era un candidato seguro para el Arzobispado pero acaba de llevarse un terrible chasco. Ha sido postergado por el hombre más oscuro que conocéis”. Sigüenza había estudiado en el Colegio de los Jesuitas, luego continuó sus estudios de filosofía y teología. En la Real y Pontificia Universidad de México tuvo a su cargo las cátedras de astronomía y matemáticas. Sobresalió como matemático, historiador, cosmógrafo y poeta. En 1693 publicó el primer periódico del Virreinato de Nueva España, el *Mercurio Volante*.

Sor Juana se presenta ante el Virrey y la Virreina, el Virrey dirigiéndose a la Virreina “¿cómo son aquellos versos de Sor Juana en el que nos pone por el suelo a los hombres? Ella contesta: “hombres necios que acusáis ...Eso, eso [sigue el Virrey] “sin ver que sois la razón de lo ... [se escucha lo voz de Sor Juana que sigue] “de lo mismo que acusáis” [luego continúa] “si con ansias sin igual solicitáis su desdén por qué queréis que obren bien si las incitáis al mal?”

Luego la Virreina le comenta a Juana: “de Francia traigo el hábito del trato con mujeres inteligentes. Tenía mucha curiosidad por conoceros, son pocas las mujeres ilustradas en México”. Sor Juana agrega, “en todas partes Señora, tampoco en España abundan por lo que he leído. ...” El Virrey agrega: “bella, apasionada, irónica, ¿la adoptamos María Luisa?”, dirigiéndose a la Virreina. Ante las ponderaciones del Virrey el Arzobispo Seijas le comenta a su Secretario: “esto no es un convento, es un lupanar”.

A partir de esa escena se ve al Arzobispo organizando una campaña para que una de las hermanas que considera confiable desplace a la abadesa que dirige la institución. Él considera que “puede poner fin a la relajación de costumbres en los conventos [y en particular] a la disipación mundana que se ha apoderado de este convento”.

Se ve luego una visita de la Virreina, en el locutorio. La Virreina le dice que viven vidas parecidas “vos ciñes el velo, yo, la Corona” Juana le contesta con uno de sus versos “para el alma no hay encierro/ni prisiones que le impidan/porque solo la aprisionan/las que se forma ella misma”. La Virreina le dice “me gustaría que fuéramos amigas”.

Luego en el locutorio se ve a Sor Juana y a Miranda, su confesor, quien con tono paternal le dice a Juana: “estás rodeada de vanidades y no pareces darte cuenta, ¿esos poemas a los virreyes, tan exaltados, dónde queda Dios? [...] esa infeliz habilidad de hacer versos, ese escribir y escribir”. Juana con tono grave: “¿habéis olvidado nuestras conversaciones de hace catorce años? Vos me convencisteis de que el amor por las letras, por el conocimiento, no estaba reñido con la vida en el convento. Hasta me ayudasteis a conseguir el dinero de la dote que yo no podía pagarme”

Una nueva visita de la Virreina en el escritorio de Sor Juana. Hablan de sus libros. La Virreina comenta: “se dice que tienes la más grande biblioteca de América, pero son libros peligrosos, Descartes [...]”. Sor Juana responde: “el conocimiento es siempre una transgresión y más aún para una mujer”.

Se trata de la Virreina María Luisa de Lara y Gonzaga, Condesa de Paredes y Nava, mecenas de Sor Juana, una mujer formada en Francia, lectora de textos del racionalismo cartesiano, influenciada por las polémicas ya mencionadas en torno a la igualdad de hombres y mujeres circulantes en la Europa convulsionada por las inestabilidades del siglo XVII. Será ese entramado sociocultural el que sustenta a ambas mujeres, Sor Juana y María Luisa,

sostén que permitirá luego la publicación de la obra de Sor Juana. Aunque el poder eclesial de México logrará evitar la continuidad de la actividad de Sor Juana, la Virreina que reconoce el valor literario de los escritos, será luego de su retorno a España, la editora de estos textos. Continuidades y cambios en el complejo entramado de las relaciones de hombres y mujeres que pueden advertirse a través del hilo narrativo del *film*.

El confesor de Sor Juana es Antonio Núñez de Miranda, jesuita, había sido calificador de la Santa Inquisición y como aclara Sor Juana fue quien le sugirió y facilitó el ingreso de Sor Juana al convento. En los conventos femeninos de fines del siglo XVI y siglo XVII:

surge la importante figura del confesor de quien dependerá la salud mental de la comunidad de monjas. [...] Caro Baroja ha dicho que 'el perfil de la monja española es el de una mujer solitaria en permanente soliloquio con Dios' (Reyna Pastor, 2000; 560).

Luego en una escena de la Biblioteca del convento se ve al confesor de Juana, Miranda, calificando libros. De pronto frente a uno de ellos dice "éste está en el Índice", lo separa. Luego aclara; "quemad todos estos ejemplares".

Luego se ven en la Biblioteca de Juana sus libros empaquetados, lacrado su envoltorio. Inmediatamente después en la secuencia narrativa aparece el Virrey, se dirige al Arzobispo Seijas: "Ilustrísima, habéis atacado en su bienestar espiritual a una persona que yo distingo con mi protección. ¿De qué la acusáis, de escribir versos? [...] ¿Me declararéis la guerra Ilustrísima? ¿o queréis que recurramos a Madrid? [...] Yo represento a su Majestad el Rey. Sor Juana Inés de la Cruz estará esta tarde leyendo en su biblioteca [...] -acercándose a la cara del Arzobispo- [...] a Lutero si a mí se me antoja".

En unas escenas posteriores se ve al Virrey que va a visitar a Sor Juana para avisarle que ha recibido una notificación real por la cual tienen que dejar México y volver a España. Juana le dice: "la Señora Virreina va con vos naturalmente" el Virrey corrigiendo, "forzosamente! Es muy doloroso para ella [...] Su único consuelo sería que la autorizaras a publicar en Sevilla todas tus obras. ¿Nos harías el honor de confiárnoslas?", "el honor es mío" responde Juana. Luego se ve a la Virreina que visita a Juana para despedirse, manifiesta su desagrado por partir, se evidencia tu tristeza algo desesperada y la desazón de Juana, la dificultad de ambas para separarse. Una despedida sensual en la que ambas se muestran dolidas hasta las lágrimas.

Se ve luego una quema de libros con la presencia del Arzobispo.

Inmediatamente se muestra una conversación irónica de Sor Juana con Miranda, su confesor, sobre el libro "El Sermón del Mandato" del teólogo portugués Antonio Vieira que el Arzobispo admiraba. Hablan de un escrito de Sor Juana interpellando la postura del teólogo. Sor Juana aclara que no lo ha escrito para publicar y le recuerda a Miranda que ella lo escribió a pedido de él. Se trata de la Carta Atenagórica ⁽⁷⁾ escrita por Sor Juana y publicada en 1690 junto con la Carta de Sor Filotea de la Cruz ⁽⁸⁾ escrita por el entonces Obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz.

Sor Juana parte al pueblo donde vivía su madre porque le avisan que está por morir y que la Superiora del convento la autoriza a viajar.

Al llegar a la casa de su madre la enferma le pregunta "¿Por qué te hiciste monja? Así tampoco eres feliz". Juana contesta con otra pregunta "¿Hubiera sido más feliz sometida a un hombre, como vos a mi padrastro? ¿Con niños trepados a mis faldas cada vez que busco una rima? Vos sabéis que siempre tuve aversión al matrimonio".

Se ve una escena en la librería a donde llega el Arzobispo Seijas, busca un libro, lo abre y comenta indignado: "¿Cómo se atreve esa réproba a impugnar la doctrina del más grande teólogo del siglo [se refiere al teólogo Vieira], a discutir sobre el amor de Cristo? Ella! Una monja!" Sigüenza, que estaba también en la biblioteca, le contesta: "con el derecho que le confiere su insigne inteligencia". La discusión termina con un golpe que el Arzobispo le da en la frente a Sigüenza con su muleta.

En el momento en el que Juana llega de vuelta al convento la anterior abadesa, envejecida, acostada, sostiene un libro entre sus manos, el mismo que había despertado la furia de Seijas en la librería. Se lo muestra a Sor Juana, quien enfurecida aclara: "esto no era para publicar!!!". "Te han traicionado", contesta la anciana. Juana advierte la traición del Obispo Santa Cruz quien ha hecho publicar este texto durante la ausencia de Sor Juana. Leonor, la antigua Abadesa le dice casi a modo de ruego "te tienes que defender". Juana encuentra una carta dentro del libro firmada por Sor Filotea, "¿quién es Sor Filotea?" pregunta Juana, "el pseudónimo de un cobarde" responde Leonor.

Juana será convocada a dar explicaciones por el texto que ella había escrito a pedido del Obispo Miranda, y que a pesar de la condición establecida por Sor Juana para que la obra no se publicara, ahora estaba publicada. El Arzobispo Seijas la acusa de desobediencia. Están presentes el Obispo Santa Cruz que permanece callado, con la mirada ausente y Miranda, su confesor, quien en ese momento le dice: "búscate otro confesor hija mía que te dé la paz de espíritu que yo no he sabido darte".

México y el convento están inundados por fuertes lluvias, la peste se propaga. Juana atiende a sus hermanas en el convento. Miranda le ofrece ser nuevamente su confesor. Nadie lo había reemplazado. Nuevamente como confesor le propone como única posibilidad renunciar a las letras, desprenderse de todos los objetos mundanos, vender a los pobres sus libros, sus papeles, sus objetos preciosos

Sigüenza ha viajado a Sevilla, ha visitado a la ex virreina María Luisa. Trae para Sor Juana un ejemplar de sus obras publicadas. Se lo entrega a Juana. Ella comenta "Siempre quise ver mis versos publicados. Todo llega tarde..."

Juana toma la obra publicada que le ha traído Sigüenza, a su alrededor se ve el interior de un convento deteriorado por la inundación, donde la mayoría de las monjas se han contagiado con la peste.

En la sala capitular, con la dirección de la Abadesa, Sor Juana lee:

"Y así yo Sor Juana Inés de la Cruz, la más indigna criatura [...] comparezco ante el Tribunal de tu Divina Justicia [...] deseo derramar la sangre en defensa de esta súplica".

Se quita los anteojos, los pone sobre el escritorio, los rompe con la mano izquierda, moja la pluma con su sangre y escribe: "Yo la peor de todas", luego coloca su firma.

A fin de acentuar el sentido del relato cinematográfico la escenografía adquiere un diseño particular, innovador. A cargo del escenógrafo polaco Voytek quien casi prescindió de ambientaciones exteriores. Se trata de una decisión de la directora, "resulta mejor para su

tesis donde importa más la reflexión sobre un hecho que la ilusión del espectador de estar viendo ese hecho. Poniendo las convenciones escenográficas en evidencia se brindan formas de representación escénica con un montaje cinematográfico que privilegia 'la técnica de los mejores instantes', ya anticipada por Griffith ⁽⁹⁾ [...] ⁽¹⁰⁾ "En este caso estamos reproduciendo una historia real en un lugar abstracto –explica Voytek- incluso he imaginado agua artificial con celofán como en *Casanova* de Fellini. Esta es una de las variantes más creativas de mi especialidad [...] Trato de captar la idea de la directora para aplicar mi punto de vista, luego es ella quien decide". ⁽¹¹⁾ Sin dudas la directora buscó profundizar la reflexión en estas temáticas circulantes a nivel internacional /transnacional y local.

Contexto de producción

La dinámica alcanzada por los movimientos feministas en América, del Norte y del Sur se condensó en 1975 con la realización de la Conferencia Internacional de la Mujer en la ciudad de México y la aprobación de la propuesta que la ONU había hecho en 1972 para declarar el Año Mundial de la Mujer. La agenda resultante motivó la declaración del Decenio de la Mujer (1975-1985). En ese marco se realizaron las Conferencias de Copenhague en 1980 y de Nairobi en 1985. Durante estos años se había llevado a cabo también la Convención para la eliminación de todas las formas de violencia contra las mujeres, conocida como CEDAW por su sigla en inglés. En la reunión de Copenhague (1980) se discutió la CEDAW logrando entrar en vigor en 1981 cuando 20 países la aprobaron. Estas discusiones fueron significativas porque implicaron un reconocimiento de la violencia estructural contra las mujeres y la igualdad legal y sustantiva entre hombres y mujeres. La delegación argentina en la Conferencia de Copenhague, representante de la dictadura militar que había impuesto el terrorismo de Estado, se ve presionada a firmar la CEDAW. Esta decisión se debe no solo a los movimientos feministas a nivel internacional y local sino a la afectación de la imagen del gobierno dictatorial en el exterior en relación con sus políticas de los derechos humanos. La Comisión Interamericana por los Derechos Humanos (CIDH) había venido a Argentina y había producido un informe respecto de las estrategias represivas del gobierno dictatorial. Simultáneamente con las conferencias internacionales en el marco del decenio de la Mujer se realizaban foros de intercambios con amplia participación de mujeres y varones de los diversos países. La intención de la ONU de encausar la conflictividad relativa a los derechos de las mujeres había producido también redes dinámicas de discusión y organización (Grammático, 2010).

A nivel local durante los últimos años de la dictadura argentina las feministas basadas en la CEDAW comenzaron a gestionar la patria potestad compartida (aprobada en 1985). La dinámica de la Conferencia de Nairobi generó la organización del Primer Encuentro Nacional de Mujeres, en 1986, cuya participación ha crecido en forma ininterrumpida desde entonces a la fecha.

Más allá del continente americano las feministas inglesas, francesas, italianas, españolas, académicas y no académicas, cineastas y cinéfilas escribían, se reunían, filmaban, se organizaban y mantenían vínculos con las americanas.

Condiciones de posibilidad/visibilidad

La película fue elogiada en diversas capitales del mundo europeo y en América del Norte y del Sur. Entre otras en Francia ⁽¹²⁾, luego distinguida por la Organización de Estados Americanos cuya proyección abrió el Festival de las Américas en la ciudad de Washington (USA) ⁽¹³⁾, su directora fue distinguida por la Cadena de Televisión para la Mujer, en Miami (USA) ⁽¹⁴⁾. En 1993 abrió la Muestra Iberoamericana de Films en Bahía de San Salvador (Brasil) ⁽¹⁵⁾, triunfó en Cartagena (Colombia) donde obtuvo el premio a la mejor película en el XXXI Festival de Cine ⁽¹⁶⁾, fue considerada "uno de los films más significativos" en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana (Cuba) ⁽¹⁷⁾.

En Argentina la película fue exhibida con muy importante aceptación en la ciudad de Buenos Aires y en diversas ciudades de todo el país.

Desde la década del setenta del siglo XX en el seno de los estudios filmicos (De Lauretis, 1987) el cine ha sido analizado como una tecnología socio cultural con la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones socio históricas del momento de su realización y exhibición. Esto implica producción de significados que dialogan con el sujeto espectral en términos de una dialéctica discursiva. Como espectadores entablamos una conversación con el *film*, no asumimos el discurso desde un vacío, lo incorporamos cuando reconocemos nuestra identidad en él. Como afirma la historiadora de arte inglesa Griselda Pollock: "La imagen es un campo atravesado por sujetos espectadores deseosos a través de los cuales los significados están en juego para ser desplazados incesantemente por otros". (2000; 246)

De tal modo esta película puede verse como un síntoma de las complejas tensiones en las agencias femeninas buscando trascender construcciones de género heredadas que han obstaculizado sus horizontes de posibilidades.

Notas

1. *La Voz del Interior*, "Más poeta que monja, más monja que mujer", s/p. Entrevista a María Luisa Bemberg, Córdoba, 09/09/1992. Archivo M. L. Bemberg
2. *La Nueva Provincia*, "A pesar de ver mal miro bien", s/p. Entrevista a Ma. Luisa Bemberg, Bahía Blanca, 27-06-1993. Archivo M. L. Bemberg
3. *Página 12*, "Un director con su equipo es como un pequeño dios", p.18. Entrevista a María Luisa Bemberg, 11-04-1990. Archivo M. L. Bemberg
4. *Página 12*, "La mujer que al amor no se asoma", de Jesús Puente Leyva –embajador de México en la República Argentina-, p. 6, 05-08-1990. Archivo M. L. Bemberg
5. *Clarín Espectáculos*, "'Yo la peor de todas'. Un nuevo film de la directora de 'Camila'", pp. 1 y 2. Entrevista a M. L. Bemberg, 29-07-1990. Archivo M. L. Bemberg.
6. *Página 12*, "Quiero mostrar mujeres pensantes", pp. 5-6. Entrevista a M. L. Bemberg, 05-08-1990. Archivo M. L. Bemberg.

7. Según Octavio Paz (1982; 511): "digna de la sabiduría de Atenea".
8. Se trata de una carta de un obispo –Manuel Fernández de Santa Cruz, el Obispo de Puebla-. La carta, firmada bajo el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz (1690), le recriminaba a Sor Juana su interés en las letras y la ciencia, argumentando que debería dedicarse exclusivamente a la literatura devocional. Sor Juana le responderá, en 1691, defendiendo su derecho a estudiar y a escribir, argumentando que su amor por el conocimiento no es un pecado, sino una expresión de su personalidad y una herramienta para el servicio a Dios y a la sociedad.
9. Director estadounidense (1875-1948) reconocido en Hollywood por la utilización de recursos cinematográficos innovadores.
10. *Revista La actividad en el Arte*, "Yo la peor de todas y Flop. Una nueva forma de presentar la vida como teatro" de Paraná Sendrós, diciembre de 1990, pp. 32 – 36. Archivo M. L. Bemberg.
11. *Clarín*, "Para Voytek filmar es un placer", de Ricardo García Oliveri, s/p, 23/01/1990.
12. *Clarín*, "Elogian en Francia la película de Bemberg", s/p, 7/06/1990. Archivo M. L. Bemberg.
13. *La Nación*, "Distinción de la O.E.A. a María Luisa Bemberg", por Julio Crespo –corresponsal de La Nación en Washington-, s/p, 27/10/1990. Archivo M. L. Bemberg.
14. *La Nación Espectáculos*, "Distinción a Bemberg en la cadena de TV para la mujer en Miami", s/p, 15/08/1993. Archivo M. L. Bemberg.
15. *La Razón*, "Película de Bemberg a Bahía. Inaugurará el Programa del Festival invitada por la O.E.A.", s/p, 02/07/1993. Archivo M. L. Bemberg.
16. *La Nación*, "Yo la peor de todas triunfó en Cartagena", s/p, 09/03/1991. Archivo M. L. Bemberg.
17. *La Tribuna del Festival*, La Habana (Cuba), "Yo la peor de todas" de Frank Padrón, nota de tapa, 14/12/1990. Archivo M. L. Bemberg.

Ficha Técnica

Yo a Peor de Todas

Dirección: María Luisa Bemberg (1990)

Producción: José Luis García, Lita Stantic

Productor ejecutivo: Gilbert Marouani

Guion: María Luisa Bemberg, Antonio Larreta

Música: Luis María Serra

Fotografía: Félix Monti

Montaje: Juan Carlos Macías

Escenografía: Voytek, Esmeralda Almonacid

Protagonistas: Assumpta Serna, Dominique Sanda, Hécor Alterio, Lautaro Murúa, Graciela Araujo, Alberto Segado, Gerardo Romano, Franklin Caicedo

Duración: 105 min

Referencias bibliográficas

- de Lauretis, T. (1987). La tecnología de género, Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet). *Mora*, nro. 2, pp. 6-34.
- Grammático, K. (2010). La Conferencia Mundial de la Mujer: México, 1975. Una aproximación histórica a las relaciones entre los organismos internacionales y los movimientos de mujeres feministas. Andújar, Andrea; D'Antonio, Débora; Grammático Karin y Rosa, María Laura *Hilvanando historias. Mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg e Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FF y L, UBA.
- Pastor, R. (2000). Mujeres en España y en Hispanoamérica. George Duby y Michelle Perrot *Historia de las Mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Grupo Santillana de d Editores.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pollock, G. (2000). Missing Women: Rethinking Early Thoughts on Images Women. Carol Squires (comp.). *Essay on Contemporary Photography*. New York Press, pp. 3-12.
- Romero, P. G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con George Didi Huberman. *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes*, nro. 5, p. 19.
- Sonnet, M. (2000). La educación de una joven. George Duby y Michelle Perrot *Historia de las Mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Grupo Santillana de d Editores.
- Zemon Davis, N. y A. Farge, A. (2000). Introducción. George Duby y Michelle Perrot *Historia de las Mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Grupo Santillana de d Editores.

Abstract: How were the factors of power interwoven in relation to women's access to knowledge in a Spanish colony in America at the end of the 17th century? How did Sor Juana Inés de la Cruz manage her quest for knowledge, contemplation of beauty and reflection in a world that conceived of no possibility for a woman in the spheres she desired? What conditions of possibility underpinned the production and circulation of this film?

This paper will explore these questions through the analysis of María Luisa Bemberg's film *Yo la peor de todas* (1990), based on Octavio Paz's essay *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982).

The filmmaker approached these questions from her feminist position within the framework of the conquests of rights and possibilities that the various women's groups were achieving. In this line of meaning, she questions the naturalisation of gender constructions that assigned to women, and still assign to them?, the inability to follow these itineraries.

Keywords: feminist cinema-Sor Juana Inés de la Cruz-gender-women's cinema.

Resumo: ¿Como se entrelaçaram os fatores de poder em relação ao acesso das mulheres ao conhecimento numa colónia espanhola na América em finais do século XVII?

¿Como Sor Juana Inés de la Cruz geriu a sua busca de conhecimento, contemplação da beleza e reflexão num mundo que não concebia qualquer possibilidade para uma mulher nas esferas que ela desejava? ¿Que condições de possibilidade estiveram na base da produção e circulação deste filme?

Este artigo explorará estas questões através da análise do filme de María Luisa Bemberg *Yo la peor de todas* (1990), baseado no ensaio de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982).

A cineasta abordou estas questões a partir da sua posição feminista no quadro das conquistas de direitos e possibilidades que os vários grupos de mulheres estavam a alcançar. Nesta linha de sentido, questiona a naturalização das construções de género que atribuíam às mulheres, e continuam a atribuir-lhes?, a incapacidade de seguir esses itinerários.

Palavras-chave: cinema feminista-Sor Juana Inés de la Cruz-género-cinema de mulheres.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
