

## Feminismos en las Pantallas. María Luisa Bemberg en los setenta

Lizel Tornay <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** a década de 1970 evidenció una producción de ideas y movilizaciones en torno a diversas temáticas de la vida social, política, cultural. Feministas y movimientos de mujeres interpellaron fuertemente las construcciones de género hegemónicas diseñadas en torno a su domesticidad.

Las discusiones atravesaron el mundo de la producción cinematográfica. Laura Mulvey escribió en 1975 su emblemático texto *Placer Visual y cine narrativo*, cuestionando el lugar en que el cine industrial hollywoodense colocaba a las mujeres. Simultáneamente numerosas mujeres, cinéfilas y/o académicas, europeas, norteamericanas y sudamericanas discutían, intercambiaban, escribían y producían films por fuera de los circuitos comerciales. El interés estaba centrado en la búsqueda de una narrativa cinematográfica que diera a las mujeres una identidad autónoma, al margen del placer visual masculino.

Argentina, no estuvo ausente de estas discusiones, María Luisa Bemberg, feminista, fundadora en 1970 de la Unión Feminista Argentina (UFA), inició su producción cinematográfica en 1972 con el corto *El mundo de la mujer*.

Este trabajo se propone analizar las primeras producciones cinematográficas de María Luisa Bemberg (1972 y 1978) 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.

**Palabras clave:** Feminismo - género - realizadoras

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 161]

---

(1) Historiadora (FF y L – UBA). Investigadora en el Instituto de Investigaciones y Estudios de Género-FF y L-UBA. Co-dirige Filocyt “Violaciones a los derechos humanos en el pasado reciente argentino: memorias de mujeres (1976-actualidad)” (FF y L-UBA). Dirige Equipo UBA del Programa H2020-MSCA-RISE-2017 SPEME (GA n.778044) “Space of Memory in Europe, Argentina, Colombia”. Sus temas de investigación están referidos a las representaciones de género en el cine.

## Introducción

La década de 1970 evidenció una significativa producción de ideas y movilizaciones en torno a diversas temáticas de la vida social, política, cultural. Feministas y movimientos de mujeres interpellaron 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 el mundo de la producción cinematográfica. Simultáneamente numerosas mujeres, cinéfilas y/o académicas, europeas, norteamericanas y latinoamericanas, discutían, intercambiaban, escribían y producían films por fuera de los circuitos comerciales. El interés estaba centrado en la búsqueda de una narrativa cinematográfica que diera a las mujeres una identidad autónoma, al margen del placer visual masculino.

Argentina, no estuvo ausente de estas discusiones, 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. Con este propósito buscaremos iluminar el amplio horizonte de interlocución que los desafíos feministas de los setentas habían tejido en relación a la construcción de imágenes femeninas/masculinas en el cine.

## Discusiones, interrogantes y desafíos en Inglaterra y EE.UU.

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

Según Teresa de Lauretis (1983, p.14) Johnston fue “la primera crítica feminista al cine de Hollywood”<sup>1</sup>. Desde un abordaje psicoanalítico la autora inglesa se pregunta 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 (1999) 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 Dorothy Arzner “Dance Girls Dance” (1940) e Ida Lupino

“Ultraje” (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 Millett<sup>2</sup> 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, 1973; p.9). En Argentina María Luisa Bemberg desarrollaba una práctica similar con la realización de dos cortos, en 1972 –antes aún del planteo de Johnston- y luego en 1978.

Laura Mulvey, la autora de “Placer visual...” un texto icónico de la filmografía feminista, escribió este trabajo en 1975 cuando era una joven cinéfila recién ingresada en la academia, no diremos entonces que es un escrito académico, 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. En esos años había dificultades con la institucionalización académica de los estudios de cine lo que constituía un problema ya que la práctica filmica quedaba aislada de la reflexión teórica. Tanto Laura Mulvey como su compañero y colega Peter Wollen<sup>3</sup>, que publicaba en *New Left Review*, dialogaban con la Escuela de Birmingham quienes pensaban el campo de la nueva izquierda a través de los estudios culturales, entendían que se trataba de un debate más amplio sobre el lugar político de la cultura. Consideraban que la sociedad y los sectores populares no son solo consumidores sino generadores de cultura. De tal modo el cine, así como la literatura para Raymond Williams, constituía más el síntoma de un período que una producción estética. Es en este sentido que les interesaba ampliar y profundizar estos cuestionamientos como un modo de intervención político cultural.

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. La autora se refiere a las formaciones sociales aunque en su desarrollo hace referencias a conflictos descriptos en las narrativas freudianas. En Inglaterra el psicoanálisis no tenía mucha aceptación en esos años. La única cita que se menciona al texto de Mulvey “Placer visual...” es de Claire Johnston, con quien son colegas y amigas pero discuten, están en posiciones diferentes.

En la misma lógica de intervención política cultural Mulvey y Wollen dirigieron *Riddles of Sphinx* (1977) película que se propone como ensayo teórico.

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, discuten las relaciones sexo/género. En 1974 se formó la Asociación Independiente de cineastas, buscaban la vinculación con los campos teóricos. En todos estos colectivos se leía a Karl Marx, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Louis Althusser, Bertold Brecht, Sergei Eisenstein.

Paralelamente en el campo del pensamiento francés tenían un lugar destacado los planteos de Julia Kristeva<sup>4</sup>. Ella destaca la importancia de dos colectivos como sujetos históricos, el movimiento feminista y las vanguardias artísticas. Los caracteriza como transgresores del orden simbólico que organiza los sentidos dominantes. Se trata para Kristeva de identidades que mantienen una relación cercana con aquello que fue excluido. Precisamente por esto se habrían mostrado como nucleamientos productores de nuevas formas de subjetividad. Formas éstas surgidas de la puesta en crisis del orden social moderno que las había expulsado para constituirse. En este marco plantea que estos movimientos están en condiciones de desarrollar la originalidad caracterizada por Kristeva como la capacidad de resignificar determinado tipo de estructura.

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 *Política sexual* (1970). Revistas feministas como *Ms*<sup>5</sup>, en el campo del cine *Women and Film*<sup>6</sup> 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 Scorsese<sup>7</sup>, 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. (1983; p. 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 años<sup>8</sup>, considera importante focalizar la experiencia de las mujeres concretas, singulares, situadas.

### **Feminismo y cine en Argentina. María Luisa Bemberg**

Latinoamérica, en su propia sintonía, formaba parte de esta politización en el campo de la cultura. Si bien con significativas diferencias en los planos político sociales estos escenarios estuvieron atravesados por coyunturas comparables en las problemáticas referidas. En Argentina, en particular en la ciudad de Buenos Aires<sup>9</sup>, en los primeros años de la década del '70 dos circunstancias inciden negativamente en la generación de producciones artísticas feministas. Por un lado, las miradas que predominaban en las organizaciones políticas de bases marxistas y/o peronistas 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. Por otro lado, la represión ejercida por los gobiernos dictatoriales (1966-73 y 1976-83) también dificultó la circulación de ideas y prácticas. (Giunta, 2019).

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 Europa y Estados Unidos las feministas radicales habían abandonado a los partidos de izquierda porque consideraban subestimados sus propósitos. (Tarducci et al, 2019). 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<sup>10</sup> 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 Magaret Mead, *Sexual Politics* (1975) de Kate Millet, entre otros. (Rosa, 2014). María Luisa Bemberg viajaba y tenía contacto directo con varias de estas autoras.

En UFA además del intercambio en torno a estas lecturas se organizaban reuniones de concienciación, se trataba de prácticas que ya se desarrollaban entre feministas de la segunda ola de otros países, consistente en la reflexión conjunta sobre sus experiencias y limitaciones como mujeres en función de adquirir una conciencia de género. Paralelamente realizaban un cierto activismo en los espacios públicos.

Las dos primeras realizaciones cinematográficas de Bemberg, en 1972 y 1978, pueden enmarcarse dentro de esas prácticas de concienciación en función de la puesta en circulación de una conciencia política del lugar social de las mujeres. (Giunta, 2019).

### ***El Mundo de la Mujer***

En 1972, a partir de la exposición *Femimundo 72. Exposición Internacional de la Mujer y su mundo*, realizada en el predio de la Sociedad Rural, Bemberg realizó su primer corto cinematográfico, *El mundo de la mujer*. Se trata de una construcción irónica que interpela al mundo que esta exposición ofrecía a las mujeres.

Así entendió la realizadora esta producción:

Estas disciplinas creativas fueron el resultado del feminismo que llevo en mi interior y por una obligación de expresar lo que siento.<sup>11</sup>

Con esta intención el film documental 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.

El film articula imágenes de la muestra con textos y canciones introducidos por la directora. Se amplifica así con ironía el lugar asignado para las mujeres por el conjunto normativo propuesto por la exposición para ese “poderoso factor de consumo de la época: la mujer” como anuncia su catálogo. Manequíes cuyos rostros han sido maquillados a la perfección, lucen pestañas postizas, peinados detalladamente armados se muestran en un escenario giratorio junto a mujeres reales que cumplen con el personaje asignado por los organizadores. Se las ve casi idénticas a los manequíes mientras se escucha una voz masculina en *off*: “Femimundo cambiará su vida”. Se ven entonces los productos de maquillaje, modelaje, depilación, masajes que deberían usar para lograr lo que se muestra. Representaciones corporales diseñadas para el placer visual de los varones organizadores de la Exposición. Paralelamente se muestran mujeres visitantes caminando entre los stands cuyos cuerpos

no responden a la representación promocionada por el conjunto de industrias patrocinantes. Se evidencia así la perversidad de esas representaciones promocionadas.

Paralelamente aparece el ámbito doméstico donde las mujeres deben buscar su felicidad, se ven artículos para el hogar, libros de cocina, mientras una locutora dice: “cuide mucho su casa porque él ama el orden”.

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.<sup>12</sup>

## *Juguetes*

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 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, aun 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) (Vasallo, 2005). Luego, a partir de 1976 durante la última dictadura militar debieron buscar otros modos de comunicarse pero continuaron formándose nucleamientos 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” construirá un hilo narrativo para evidenciar las representaciones de mujeres y

varones que conforman 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? Varias de ellas responden: maestra, 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 rostros de niñas que escuchan extasiadas.

Bemberg muestra en contraposición la narración que escuchan los niños en el stand de libros. 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, fundamentalmente tareas de cuidado, como a las emociones que debía tener una buena mujer. Las construcciones de género vigentes atravesadas por regímenes emocionales. (Frevert, 2011) surgidos con las sociedades modernas habían naturalizado las diferencias entre hombres y mujeres. La base biológica de estas conceptualizaciones tornaban 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 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, 2011) (Tornay, 2020), las feministas se encontraban entre las principales protagonistas de estos cuestionamientos.

Probablemente en relación con estas interpelaciones a las conformaciones emocionales así generizadas empezaban a circular juguetes didácticos con participación conjunta de niños y niñas, que la realizadora muestra hacia el final de la película, 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.



*Juguete*s fue estrenada en Nueva York en 1978<sup>13</sup>, antes que en Buenos Aires. En 1979 fue exhibido en un local en Buenos Aires donde tuvo una interesante repercusión<sup>14</sup>. (Rosa, 2014)

### **A modo de cierre. Desafío pendiente**

Los dos cortos sintéticamente analizados de María Luisa Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) y *Juguete*s (1978) fueron claramente producciones de un cine militante feminista. Sin embargo, excepto los textos relativamente recientes de María Laura Rosa (2014), Ana Forcinito (2014) y de Andrea Giunta (2019) no han sido considerados como tales, sino como trabajos tempranos de la realizadora. Recién sus producciones de cine de ficción de las décadas siguientes fueron consideradas como relevantes. Las genealogías del cine político no las incluyeron en las formaciones del feminismo artístico probablemente con una lógica residual que consideraba, o considera, a estas producciones como parte de una lucha menor frente a la agenda entendida en carácter de lucha mayor, como se planeaba más arriba.

De tal modo las producciones analizadas quedaron separadas de la intervención en el campo político cultural desde la que fueron realizadas y exhibidas. (Giunta, 2019). Esto sucedió a pesar del amplio horizonte de interlocución que tuvieron en los años setenta, interlocución propia de la politización del campo cultural de esos años. No se trata sin embargo solamente de incluir a una realizadora y/o unas películas en la genealogía del cine argentino sino de entrever las relaciones de poder que condicionaron o condicionan los modos de ver y por lo tanto las inclusiones o exclusiones.

### **Notas:**

1. Más adelante me referiré a este texto de Teresa de Lauretis.
2. Feminista radical estadounidense de la Segunda Ola.
3. Había publicado *Signs and Meaning in the Cinema* en 1969.
4. Filósofa, psicoanalista, escritora feminista francesa.
5. Fundada en 1971, feminista liberal, sigue publicándose.
6. Editada en Los Ángeles (EE.UU.) entre 1972 y 1975 por mujeres jóvenes provenientes del movimiento contracultural, cinéfilas y feministas radicales.
7. "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.
8. 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.

9. Queda por relevar y sistematizar la circulación de estas problemáticas en el resto del país.
10. En esta fecha es en la que hay mayor coincidencia aunque las protagonistas mencionan distintas fechas: 1969, 1970, 1971. (Rosa, 2014:23)
11. “Nostalgia y angustias de las incomunicaciones”, La Prensa, Buenos Aires, 12 de mayo de 1981, s/p (Rosa, 2014)
12. Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres”, La Opinión, Buenos Aires, 23 de abril de 1972 (Rosa, 2014)
13. “Corto Argentino sobre Juguetes”, Crónica Matutina, Buenos Aires, 10 de marzo de 1978. “Juguetes en Nueva York”, Crónica Vespertina, Buenos Aires, 10 de marzo de 1978.
14. “La función de los juguetes”, La Opinión de la Mujer, Buenos Aires, 28 de agosto de 1979.

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland (1999 ) *Mitologías*. México D.F., Siglo XXI Editores. (versión en español traducción de Héctor Schmucler). 1ra. ed. 1957
- De Lauretis, Teresa (1994) *Alicia ya no*. Feminismo, Semiótica, Cine. Valencia, Ediciones Cátedra. 1ra. ed. 1984.
- Forcinito, Ana (2014) “Oyeme con los ojos. Miradas y voces en el cine de María Luisaemberg” en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería Ediciones. Giunta, Andrea (2019) *Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Johnston, Claire (2000) “Women Cinema and counter-cinema” en Ann Kaplan (ed.), *Feminism & Film*, Oxford, Oxford University Press. 1ra. ed. 1973
- Mulvey, Laura (1988) “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 narrative, trad. de Santos Zunzunegui, Valencia, Episteme, 1988), 1ra. ed. 1975.
- Rosa, María Laura (2014) *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Frevert, Ute (2011) *Emotions in History. Lost and Found. The Natalie Zennon Davis Annual Lecture Series*. Budapest-New York, Central European University Press.
- Tornay, Lizel (2020) “Nuevas fronteras, Viejas y nuevas sensibilidades. Mujeres y tensiones de género en Argentina, siglo XX” en *Yoel, Gerardo* (comp.) *Silencios y violencias de género*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Vasallo, Alejandra (2005) “Las Mujeres dicen basta: Feminismos y movilización política de los 70” en *Andújar et al Historia, Género y Política en los '70*, Buenos Aires, Feminaria.

---

**Abstract:** The 1970s evidenced a production of ideas and mobilizations around various themes of social, political, and cultural life. Feminists and women's movements strongly challenged the hegemonic gender constructions designed around their domesticity.

The discussions traversed the world of film production. Laura Mulvey wrote her emblematic text "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in 1975, questioning the place in which Hollywood industrial cinema placed women. Simultaneously, numerous European, North American and South American women, cinephiles and / or academics, discussed, exchanged, wrote and produced films outside the commercial circuits. The interest was centered on the search for a cinematographic narrative that would give women an autonomous identity, apart from male visual pleasure.

Argentina was not absent from these discussions. María Luisa Bemberg, feminist, founder in 1970 of the Argentine Feminist Union (UFA), began her film production in 1972 with the short film *El mundo de la mujer*.

This work aims to analyze the first cinematographic productions of María Luisa Bemberg (1972 and 1978) within the framework of the organization of local autonomous feminist groups and in dialogue with the ideas circulating beyond the borders, with North American and European colleagues.

**Keywords:** Feminism - gender - women filmmakers

**Resumo:** A década de 1970 evidenciou uma produção de ideias e mobilizações em torno de diversas questões da vida social, política e cultural. Feministas e movimentos de mulheres desafiaram fortemente as construções hegemônicas de gênero projetadas em torno de sua domesticidade.

As discussões percorreram o mundo da produção cinematográfica. Laura Mulvey escreveu seu emblemático texto *Prazer visual e cinema narrativo* em 1975, questionando o lugar em que o cinema industrial de Hollywood colocava as mulheres. Simultaneamente, inúmeras mulheres europeias, norte-americanas e sul-americanas, cinéfilas e / ou acadêmicas, debateram, trocaram, escreveram e produziram filmes fora dos circuitos comerciais. O interesse centrava-se na busca de uma narrativa cinematográfica que dotasse as mulheres de uma identidade autônoma, além do prazer visual masculino.

A Argentina não esteve ausente dessas discussões. María Luisa Bemberg, feminista, fundadora em 1970 da União Feminista Argentina (UFA), iniciou sua produção cinematográfica em 1972 com o curta "El mundo de la mujer".

Este trabalho tem como objetivo analisar as primeiras produções cinematográficas de María Luisa Bemberg (1972 e 1978) no âmbito da organização de grupos feministas autônomos locais e em diálogo com as ideias que circulam além das fronteiras, com colegas norte-americanas e europeias.

**Palavras chave:** feminismo - gênero - cineastas

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

---