

“Una mujer soltera es un caos, un desorden de la naturaleza”. Representaciones femeninas en el cine de María Luisa Bemberg

Lizel Tornay ⁽¹⁾

Resumen: La realización y exhibición de un film constituye una acción simbólica, en cuyo caso, se trata de, según Michael De Certeau (1995; 32), “algo que significa más de lo que hace [...] Una acción simbólica no cambia nada, crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas”.

Qué posibilidades evidenció la película *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) en el momento de su realización y exhibición? Qué disputas indicó en torno a las construcciones de género? Qué relaciones de violencia visibilizó frente al poder del Estado? Qué desafíos abordó respecto a la construcciones visuales de las mujeres?

Se trata de un film que narra un acontecimiento ocurrido a mediados del siglo XIX. Su exhibición, en 1984, visibilizó una temática que el feminismo europeo, estadounidense y americano estaba discutiendo. En el ámbito local, donde recién había retornado la democracia después de años de violenta represión dictatorial, esta película encontró un amplio interés.

Este trabajo abordará el análisis del mencionado film a la luz de las tensiones y las búsquedas que en ese momento intentaban dilucidar las dificultades admitidas para la vida de las mujeres.

Palabras clave: género - violencia estatal - feminismo - represión - cine de mujeres

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 127-128]

⁽¹⁾ **Lizel Tornay.** 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. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (2021) Buenos Aires, Filo/UBA Ediciones.

Introducción

La realización y exhibición de un film constituye una acción simbólica, en cuyo caso, se trata de, según Michael De Certeau (1995; 32), “algo que significa más de lo que hace [...] Una acción simbólica no cambia nada, crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas”.

Este trabajo abordará el análisis del film *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) a la luz de las tensiones y las búsquedas que en ese momento intentaban dilucidar dificultades admitidas para la vida de las mujeres pero poco formuladas aún en una Argentina post dictatorial. En este marco se abordarán las búsquedas y desafíos de feministas cineastas y académicas en torno a la construcción de las imágenes femeninas.

Se trata de un film histórico dado que sus protagonistas fueron mujeres y hombres reales, así mismo, los acontecimientos más significativos que se narran tuvieron lugar efectivamente en la provincia de Buenos Aires en 1847/48 durante la segunda gobernación de Juan Manuel de Rosas (1835-52).

La realizadora, María Luisa Bemberg, la primera realizadora reconocida¹ después de varias producciones, era públicamente feminista. Había fundado junto con unas pocas mujeres la Unión Feminista Argentina (UFA) en 1970. Ellas eran mujeres con recursos culturales amplios que habían accedido a los escritos y discusiones que estaban circulando en Europa (Inglaterra, Francia) y en Estados Unidos. En 1972, Bemberg realizó su primer film, un documental *El Mundo de la Mujer* y en 1978 otro *Juguetes*. Luego realizó films ficcionales de carácter intimista, *Momentos* (1981) y *Señora de nadie* (1982). En una entrevista de 1986 sobre las películas que había dirigido hasta ese momento se advierte claramente su intención de profundizar el análisis respecto de las temáticas relativas a la situación de las mujeres.

“Creo que haberme complacido con el tono intimista que ya había experimentado que me salía bien, hubiera sido una manera de repetirme, de no crecer. Para mí hacer *Camila* ya significó un salto.”²

De este modo María Luisa Bemberg, sin formularlo así sigue el planteo del feminismo de la segunda ola³, “lo personal es político”, con el que ella estaba vinculada. El film va a enfocar el funcionamiento de las relaciones de poder en el ámbito privado.

Las búsquedas de los movimientos feministas en función de ampliar las posibilidades de las mujeres en las décadas de 1970 y 1980 en Argentina como en otros países latinoamericanos, así como en Europa y en Estados Unidos junto a indicios de cambios en las condiciones de visibilidad posibilitaron el cuestionamiento de las representaciones femeninas que el cine de Hollywood había impuesto. En estas líneas de cambios *Camila* interpela la situación social subordinada de las mujeres a la vez que construye representaciones femeninas que no buscan el placer visual masculino. Entonces, en la diégesis, muestra la agencia de la protagonista, y, en relación a la construcción de la mirada del espectador/a, toma las problemáticas enunciadas por Mulvey (1975) para el cine narrativo, es decir enfoca la vida de mujeres y hombres al margen de las representaciones femeninas hegemónicas en el cine hollywoodense. Con esta intención toma también las búsquedas que en esos años desarrollaban académicas feministas en torno a la construcción de las imágenes femeninas (Parker y Pollock, 1986) (De Lauretis, 1975).

Cómo aborda María Luisa Bemberg estos desafíos en este film?

El hilo narrativo

La/s primera/s escena/s en un film suelen anunciar el tema central de la narración. En este caso la película comienza con la llegada a la residencia rural de la familia O'Gorman de Ana Perichón de Vandeuil, la abuela paterna de Camila. Ella había estado casada con el militar irlandés Tomás O'Gorman. Luego de la derrota que los invasores ingleses sufrieron en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, el entonces marido de Ana Perichón huyó junto con quienes habían participado en la fallida invasión (1807). Ana era francesa, había iniciado a los 21 años un vínculo amoroso con Santiago de Liniers, en esos años ya viudo, quien había encabezado las tropas que lograron la reconquista de Buenos Aires de mano de los ingleses. El vínculo entre ellos era un secreto a voces ya que no se ocultaba la relación con lo que recibía duras críticas de muchas mujeres de la élite porteña que despectivamente la llamaban "la Perichona". Como otras mujeres de la élite organizaba en su casa tertulias, reuniones donde se comentaban las noticias recibidas de España y se discutía en torno a la ruptura del orden colonial. A sus tertulias concurrían entre otros Juan Martín de Pueyrredón, Juan José Castelli. Desde España se la consideró como conspiradora contra la metrópolis y el mismo Liniers (Virrey del Río de la Plata entre 1807 y 1809) decretó su destierro a Río de Janeiro. Seguramente la conducta de Ana y el rechazo que ésta generaba en gran parte de la élite colonial explican esta decisión. Recién pudo volver una vez producida la Revolución a partir de mayo de 1810 (Barrancos, 2007).

Cerca de treinta años después, Ana Perichon llega a la casa rural de su hijo Adolfo O' Gorman, padre de Camila, donde va a cumplir la condena que las autoridades le habían impuesto en ese momento histórico político (1838)⁴, vivir recluida. La película se inicia con esta llegada, se escuchan voces infantiles: "viene la abuela!" "miren cuántos soldados!", "será para que no se escape?", "Por qué va a querer escaparse?". Luego dos diálogos, uno entre Ana y su hijo Adolfo O' Gorman: "bienvenida señora, espero que su permanencia aquí sea lo más placentera posible" le dice O'Gorman mientras la ayuda a bajar de la diligencia que la había llevado hasta allí. "Placentera!?, saber que voy a tener que pasar el resto de mi vida en esta estancia? Estás bromeando?" contesta Ana, "Dese por contenta de no estar en la cárcel, y agradezca la generosidad de las autoridades", le contesta el hijo, "Soy tu madre Adolfo, te ruego que no lo olvides" responde Ana. Luego se acerca a la entonces pequeña Camila: "Decime, te gustan las historias de amor?", Camila responde: "No sé".

Transcurre la vida en la estancia de esta familia. Se puede ver un vínculo afectuoso entre la abuela y Camila quien la visita en el altillo donde debe permanecer encerrada Ana.

El joven sacerdote jesuita recién llegado de la provincia de Tucumán, Ladislao Gutiérrez, se presenta ante O' Gorman, le aclara que es sobrino del gobernador de Tucumán, lo que pone muy contento a quien lo recibe.

En medio de las actividades de la vivienda rural se ve a un librero que le entrega a Camila un libro semi envuelto, cubierto. La escena sugiere un vínculo de conocimiento, una complicidad entre el proveedor de literatura y su clienta. El hermano de Camila ve esta entrega, le quita el material de lectura. Al día siguiente aparece la cabeza del librero cortada y colgada en la plaza pública, a la vista de todos los que allí viven. El joven sacerdote tucumano en su sermón desde el púlpito de la iglesia interpela la violencia en torno a los hechos ocurridos. En el almuerzo familiar O' Gorman se manifiesta indignado frente a

las palabras del sacerdote, Camila se posiciona a favor del sermón, su padre la echa del almuerzo.

Luego se ve una escena del joven sacerdote junto a un superior jesuita que le advierte que debe cuidarse en sus palabras, ya que en esos momentos se estaba discutiendo si expulsaban a esta orden de la Confederación Argentina. También, seguramente notificado del posicionamiento de Camila y de cierto acercamiento entre ambos, le recuerda que “la mujer puede ser representante del demonio”.

En una escena posterior, en una sala de la casa donde Camila está tocando el piano y su madre está cosiendo, O' Gorman se dirige a la joven y sentencia: “la mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la naturaleza. Para someter esa anarquía solo hay dos caminos: el convento o el matrimonio y usted no tiene, que yo sepa, la vocación de los hábitos. El matrimonio es el orden y ningún país puede vivir sin orden”. Su esposa interviene y agrega: “El matrimonio es como el país, la mejor cárcel es la que no se ve”.

Ladislao es el confesor de Camila, el confesionario se convierte en el ámbito donde el enamoramiento entre los jóvenes crece hasta que ella le declara su amor. En este punto el guión de Bemberg se desplaza del melodrama clásico en el que el enamorado seduce a la joven, tal como lo van a relatar los documentos de la época⁵.



Imagen 1 y 2. *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)

Camila cumple la función más decidida en el desarrollo de la relación dado la contradicción que experimenta el sacerdote frente a su compromiso religioso como célibe. "Usted me ordena los pensamientos, Padre, como una brújula. Me siento bien después de hablar con Usted. [...] Voy a tener que inventar muchos pecados", le dice en una de las escenas que se desarrollan en el confesionario. "Tú estás loca, Camila", contesta Ladislao. "Sí", le responde. "¿Qué voy a hacer contigo?" "Lo que usted quiera...".

Paralelamente desde la construcción visual la mirada activa de Camila coloca a Ladislao en objeto de su deseo.

Retomando a Mulvey (1975), ella se apropia de su mirada entonces decisiva en la construcción del vínculo entre ellos.

Finalmente los enamorados se escapan en una diligencia durante una tórrida siesta en la que todos duermen. Se instalan en Goya, provincia de Corrientes, donde ella comienza a dar clases de piano y él es preceptor y maestro de una escuela primaria. Resulta importante señalar que, a diferencia de los lugares otorgados a las mujeres en la situación histórica en la que se sitúa el film, Bemberg coloca a ambos integrantes de la pareja en un plano igualdad, ambos como docentes.

Durante una reunión social en el día de Pascuas en el lugar donde residen los jóvenes, un sacerdote reconoce a Ladislao y los denuncia.

Un soldado compasivo le sugiere a Camila escapar a la madrugada: "En la puerta de su casa va a encontrar dos caballos con provisiones. Brasil no está lejos. No pierdan tiempo. El amanecer se acerca y entonces voy a tener que cumplir con mi uniforme", advierte el soldado. Desoída la sugerencia del soldado, los apresan y los trasladan.

Rita Segato plantea al respecto:

"Si el clima autoritario permite una interpretación literal del territorio como opresivo, asfixiante, la recusa de Ladislao a partir dice más: habla de una sociedad atrapada en el territorio, de la intransponibilidad de una frontera que no es solamente geográfica sino también simbólica, donde la geografía es el índice de una ontología. Cruzarla significa colocar en riesgo la propia identidad, el texto al cual el sujeto se aferra desesperadamente para negociar su propia posición. Camila podría hacerlo, el cura no, porque su identidad se encuentra profundamente comprometida no solamente con la ley paterna [...], sino también con el orden ideológico de la propia nación en cuanto tal, del cual él mismo no es, como sacerdote católico, sino uno de sus emblemas" (1999: s/n).

Luego se muestra una escena familiar donde la madre y las hermanas de Camila le suplican al padre que interceda. O' Gorman contesta: "una hija que traiciona a su padre no merece el perdón". Entonces la madre interviene: "en vez de pensar en tu hija lo único que te preocupa es tu apellido, estás enfermo de orgullo, todos están enfermos de violencia, de sangre, alguien levanta la voz para salvar a mi hija?, nadie, nadie piensa en ella. La Iglesia piensa en su buen nombre, vos pensás en tu honor, Rosas en su poder, los unitarios en cómo derribarlos utilizando este escándalo, pero en mi hija, quién?"

Llegados los jóvenes apresados a Santos Lugares, lugar de la provincia de Buenos Aires, los encargados de su traslado y custodia reciben la orden de Juan Manuel de Rosas de

fusilarlos. Se lo comunican a ambos. A Camila se la ve descompuesta, un médico la revisa y dictamina que está embarazada. Habían sido consultados algunos juristas para que asesoraran respecto de la resolución de la situación de los apresados. Uno de ellos y un sacerdote habían evidenciado reparos frente a la sentencia de fusilamiento. La noticia del embarazo de Camila alegra a quienes no aceptaban con facilidad la implementación de las órdenes de fusilamiento, con esta novedad encontraban argumentos para salvarla ya que la legislación establecía que no era lícito fusilar a una embarazada. La sentencia resultaba dramática, era la primera vez que en el actual territorio argentino se condenaba a muerte a una mujer, Sin embargo, Bemberg focaliza a uno de los juristas reunidos, Dalmacio Vélez Sarsfield, redactor del Código Civil en 1869. Él dictamina: “De acuerdo a las recopilaciones [...] el caso constituye delito de sacrilegio y se castiga con la pena de muerte”. Como consecuencia son obligados a cumplir la orden de fusilamiento. Camila pregunta: “nos van a matar así, sin darnos la posibilidad de defendernos?”

Sentido del guión: tramas y herramientas del poder

Se trata de un guión ficcional construido sobre hechos ocurridos a mediados del siglo XIX. Sin embargo a pesar del tiempo transcurrido la realizadora muestra construcciones de género que perduraban en 1984 cuando el film se estrenó.

En principio las primeras escenas evidencian la situación de una mujer, Ana Perichón, juzgada por no cumplir con la conducta asignada a una señora de la élite. Situación seguramente agravada en ese momento por el bloqueo de Francia al puerto de Buenos Aires (1838-1840, cuando Camila era una niña). Ana era francesa. Si bien ya había sido limitada en su libertad cuando retornó al actual territorio argentino después de mayo de 1810, en esos años se le prohibía vivir en la ciudad de Buenos Aires, en esta circunstancia es obligada a la reclusión total. El film va a abordar entonces el sojuzgamiento femenino dentro de las normas socialmente aceptadas. Luego, todo el recorrido irá evidenciando el entretejido de valores, normativas, creencias que conforman las construcciones de género para finalizar con un hecho que constituye la condensación de una trama tejida por un conjunto de actores políticos, sociales, religiosos, familiares.

Veamos los distintos actores que constituyen esa trama.

Por un lado la normativa vigente desde la creación del Virreinato del Río de la Plata (1776) donde pertenecía el actual territorio argentino era la Real Pragmática sancionada ese mismo año por los reyes españoles, déspotas ilustrados, que desplazaron parte del poder de la Iglesia trasladándolo al padre de familia quien decidía sobre los matrimonios de sus hijas. Esta normativa podría haber caducado con la ruptura del lazo colonial pero no fue así porque a falta de otra legislación que la reemplazara el poder patriarcal tenía un carácter de funcionamiento por el principio de la hegemonía, es decir funcionaba “naturalmente” según el orden del sentido común circulante (Barrancos, 2007).

En los documentos que testimonian los sucesos históricos, Camila es presentada como víctima de Ladislao:

"Quien primero denunció la fuga ante Juan Manuel de Rosas fue el padre de Camila. En una carta del 21 de diciembre [de 1947], Adolfo O'Gorman le da cuenta del acto más atroz y nunca oído en el país. Pero no se limita a informarle, sino que le pide severo castigo para ambos y la captura de su hija para evitar que la infeliz, creyéndose perdida, se precipite en la infamia." (Tesler, 2010:15).

Por otra parte, una carta de Pascual Echagüe, Gobernador de Santa Fe [1842-51], señala al Ministro de Relaciones Exteriores:

"Que a los veinticinco días se presentó el fingido esposo solicitando pasaporte para Entre Ríos con la supuesta Esposa, el que le despachó, y que a los pocos días de esto supo el Juez de Paz que ese sujeto era cura o clérigo y la que llamaba su esposa era una mujer robada, ambos de Buenos Aires, que con esa noticia mandó prender a los dos" (Molina, 1997: 180)

Recién con la sanción del Código Civil, en 1869, se contará con una legislación que sujeta incluso más estrictamente a las mujeres, consideradas desde ese momento como "menores" o "incapaces". Entonces la normativa, virreinal primero y la del gobierno republicano más tarde, se basaba en una profunda aceptación de parte de la población de mayores recursos, la más propensa, entonces, al matrimonio. Por eso los jóvenes que se rebelaron frente a estas normativas no contaban con consenso social, muy por el contrario.

El poder de la Iglesia tuvo mayor o menor influencia. Durante el período rosista cuando ocurren los acontecimientos que padecen Camila y Ladislao, la Iglesia había reforzado su relación con el poder político encabezado por Juan Manuel de Rosas, el Restaurador de las Leyes, luego de que dicho poder había sido vapuleado por las reformas de Bernardino Rivadavia (Barrancos, 2007). Ese reforzamiento seguramente no era tan sólido con la orden de los Jesuitas a la que pertenecía el joven sacerdote. Esta orden religiosa, autónoma de poder del Vaticano, temía una expulsión de parte del poder político, lo que atemoriza al superior de Ladislao, como lo evidencia en la conversación con el joven sacerdote.

De tal modo, el poder político rosista, las tensiones con los unitarios, el poder eclesiástico, el consenso social del que el poder patriarcal gozaba se coaligan en la trama -tal como lo manifiesta la madre de Camila frente a su marido- para punir una transgresión que no podía tolerarse.

Este relato situado en la mitad del siglo XIX, remite ineludiblemente en la fecha del estreno y exhibición de la película (1984), al clima que la sociedad argentina había vivido durante el terrorismo de Estado impuesto por la última dictadura militar en Argentina (1976-83). Así lo refiere María Luisa Bemberg en una entrevista después del estreno de la película: Periodista: "...esta película muestra a una sociedad bastante vapuleada, bastante poco respetada como la nuestra en años recientes, es la historia que se repite una vez más..."

M.L. Bemberg: "Y sí [...] lamentablemente sí, y creo que seguirá repitiéndose hasta que no tomemos conciencia de lo terrible que puede llegar a ser el sometimiento servil de una sociedad a unas autoridades abusivas, junto a la desprotección de un aparato judicial independiente".⁶

Y también uno de los actores, Jorge Hacker: “[...] mi personaje [...] es el irlandés que persigue, descubre y denuncia a los enamorados, [...] es una especie de policía, solo que usa otro uniforme, es un fanático, un ‘servicio’”.⁸

La pregunta de Camila antes del fusilamiento “nos van a matar así, sin darnos la posibilidad de defendernos?” remite a las jóvenes embarazadas secuestradas durante el gobierno dictatorial que acababa de ser reemplazado por un gobierno democrático. Una parte importante de la sociedad argentina conocía este delito de apropiación perpetrado por los agentes de la dictadura recién finalizada. Para esos años, 1984, la organización Abuelas de Plaza de Mayo había realizado una amplia campaña. Ellas buscaban, y buscan aún, a sus nietos nacidos en cautiverio y apropiados ilegalmente por los militares que habían gobernado.

Podríamos pensar que la elección de una temática histórica le permite a la realizadora referir a hechos ocurridos en este territorio. Paralelamente la distancia en el tiempo, más de un siglo, le permite abordar temáticas no abordadas de este modo a través de un dispositivo social como lo es un film.

Recepción del film

Camila fue el film de Bemberg que convocó mayor cantidad de público, se estrenó en Buenos Aires el 16 de mayo de 1984 y más de dos millones de espectadores (2.117.706 exactamente) la vieron a la largo del año.⁹ En 1985 fue nominada para el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa. En todo el país la prensa diaria y múltiples revistas publicaron artículos sobre su estreno y exhibición así como entrevistas a la realizadora sobre su pensamiento feminista y su vinculación con el momento histórico social de esta producción. Fue tan grande el impacto que provocó, que centenares de niñas recibieron por esos años el nombre Camila como “símbolo de amor y libertad” (Molina, 1997).

En esos años Teresa De Lauretis (1985), abordando las construcciones de género, acentuaba la importancia del cine como tecnología social destacando las potencialidades de la imagen filmica en la construcción de la visión social.

La propuesta de esta autora se inscribe en un debate más amplio proveniente del campo de la semiótica en función de entender un texto literario o cinematográfico, no ya como una entidad propia, separada y autónoma, sino como un lugar donde se produce el sentido, un encuentro entre el texto y el autor o entre el film y el espectador (Lotman, 1984). Esto implica reconocer que la relación no es universal sino diversa, que existen diferentes procesos subjetivos que pueden ponerse en marcha en el momento de la recepción. Umberto Eco (1989) describe esta temática afirmando que la función del receptor/espectador en el esquema comunicativo reside en la actualización de un texto o film, es éste último quien pone en marcha el sentido. Simultáneamente, Talens (1984) plantea que abordar la literatura y el cine desde la perspectiva del sentido implica un doble reconocimiento. Por un lado, entender las producciones como instrumentos refractarios de la realidad (no espejos/reflejos de la misma). Por el otro, reconocer la subjetividad implicada en el proceso

de lectura/interpretación. Se apunta a la dimensión histórico-social que más que reflejar la realidad existente, la refracta, es decir, la representa y la construye.

En este mismo sentido, en el campo cinematográfico, Jean Louis Comolli (2002; 161)¹⁰, realizador e investigador francés, afirma:

“[...] la historia de este siglo se ha conformado en gran parte de representaciones cinematográficas y se ha fabricado en relación o bajo la forma de espectáculos cinematográficos [...] Lejos de ‘reflejar’ tal evento o tal situación [...] el film las produce como hechos filmicos [...]”

Desde este punto de vista María Luisa Bemberg profundiza y amplía la visibilidad de las discusiones en torno a las construcciones de género, de qué modo lo personal está absolutamente atravesado por lo político, a la vez que propone representaciones visuales femeninas desplazadas de las imágenes canónicas difundidas por el cine de Hollywood. En este caso, la amplia recepción del film evidencia la agencia de este film en tanto dispositivo social potente.

Notas

1. Emilia Saleny (1917), (1919); María V. de Celestini (1920) y más adelante otras realizadoras no fueron incluídas/reconocidas en las genealogías del cine argentino.
2. Revista La Nación, 27-06-1986, p. 6.
3. Feminismo de la ‘Segunda Ola’, basado en el libro *Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir plantea “la mujer no nace sino que deviene”, propone el concepto de género como una categoría de análisis: relacional, sociohistórica, cultural.
4. Entre 1838 y 1840 Francia bloqueó el puerto de Buenos Aires.
5. Tal como evidencian los documentos referidos en págs. 7/8.
6. Tiempo Argentino, 05-05-1984.
7. Denominación popularmente utilizada para referirse a quienes cumplían servicios de inteligencia en el período dictatorial.
8. La Nación, 05-02-1984.
9. *Camila* fue producida conjuntamente con España, lo que definió las participaciones de Imanol Arias como Ladislao, de Héctor Alterio como Adolfo O’Gorman y del iluminador Fernando Arribo. El hecho de haber optado por la coproducción internacional respondía a los elevados costos de realización y difusión exigidos por el ambicioso argumento del film. Recibió numerosos premios. En el Festival Cinematográfico Internacional de Karlovy-Vary, el galardón a la Mejor Actriz fue para Susú Pecoraro por su interpretación protagónica, al igual que en el 6º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; al año siguiente de su lanzamiento, recibió la nominación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood para el Oscar a la Mejor Película Extranjera. Además de los premios, *Camila* en especial, y el cine de Bemberg en general,

es tema de cuantiosos artículos y entrevistas periodísticos, así como del humor gráfico, lo que demuestra los alcances que ha tenido la historia en amplios sectores de la sociedad (Ciria, 1992).

10. Director de la emblemática revista francesa de cine *Cahiers du cinéma*, entre 1962 y 1978.

Referencias bibliográficas

- Barrancos, Dora (2007) *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Ciria, A. (1992) "History, gender, class and power in María Luisa Bemberg's films" en López, A. (org.) *Mediating Two Worlds: Cinema and Transculturation*, XVII International Congress, Latin American Studies Association, Los Angeles.
- Comolli, Jean Louis (2002) "De cara a la historia? De cara al cine." en Gerardo Yoel (comp.) *Imagen, Política y Memoria*. Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA)
- De Certau, Michel (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México, Universidad Iberoamericana.
- De Lauretis, Teresa (1994) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Valencia, Ediciones Cátedra. 1ra. ed. 1984.
- _____ (1996) "La tecnología del género", Revista Mora, N° 2, 1996.
- Eco, Umberto (1989) *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen. 1ª. Ed. 1968.
- Lotman, Iuri (1996) *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra. 1ª. Ed. 1984.
- Molina, E. (1997) *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor.
- 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). 1ª. Ed. 1975.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1986) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora Press. 1a. Ed. 1981.
- Segato, Rita (1999) "El vacío y su frontera: la búsqueda del otro en dos textos argentinos". Departamento de Antropología, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília.
- Talens, Genaro y Company Juan Manuel (1984) "The textual Space: On the notion of text", *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 17.2, 24-36.
- Tesler, M. (2010) *Camila y la Bemberg. Del Socorro a Pilar. Tragedia y ficción cinematográfica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Fuentes

- Revista La Nación, 27-06-1986.
- Tiempo Argentino, 05-05-1984.
- La Nación, 05-02-1984.

Abstract: The making and showing of a film constitutes a symbolic action, in which case, according to Michael De Certeau (1995; 32), it is "something that means more than what it does [...] A symbolic action does not change anything, it creates possibilities relative to admitted and unexplained impossibilities".

What possibilities did the film *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) reveal at the time of its making and screening? What disputes did it indicate around gender constructions? What relations of violence did it make visible in relation to the power of the state? What challenges did it address with regard to the visual constructions of women?

This is a film that narrates an event that took place in the mid-19th century. Its exhibition in 1984 made visible an issue that European, American and American feminism was discussing. In the local sphere, where democracy had only recently returned after years of violent repression by the dictatorship, this film met with widespread interest.

This paper will approach the analysis of this film in the light of the tensions and searches that at that time were trying to elucidate the admitted difficulties for women's lives.

Keywords: gender - state violence - feminism - repression - women's cinema.

Resumo: A realização e a exibição de um filme constituem uma ação simbólica, e nesse caso, segundo Michael De Certeau (1995; 32), é "algo que significa mais do que aquilo que faz [...] Uma ação simbólica não muda nada, cria possibilidades relativas a impossibilidades admitidas e inexplicadas".

Que possibilidades o filme *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) revelou na época de sua realização e exibição? Que disputas indicava em torno das construções de gênero? Que relações de violência tornava visíveis em relação ao poder do Estado? Que desafios enfrentou no que respeita às construções visuais das mulheres?

Este é um filme que narra um acontecimento que teve lugar em meados do século XIX. A sua exibição em 1984 tornou visível uma questão que o feminismo europeu, americano e norte-americano estava a discutir. Na esfera local, onde a democracia tinha regressado recentemente após anos de repressão violenta pela ditadura, este filme suscitou um interesse generalizado.

Este artigo abordará a análise deste filme à luz das tensões e buscas que, na altura, tentavam elucidar as dificuldades admitidas para a vida das mulheres.

Palavras-chave: género - violência de Estado - feminismo - repressão - cinema de mulheres

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