

Sociocriticism

XXXVIII-1 | 2024

« Regards oppositionnels » : Les cinémas indépendants dans les Amériques au XX^e siècle

Fuera de serie. Humor y desconcierto en el cine de María Luisa Bemberg

Special issue. Humor and bewilderment in Maria Luisa Bemberg's cinema.
Hors-série. Humour et perplexité dans le cinéma de María Luisa Bemberg

Julia Kratje

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3688>

Référence électronique

Julia Kratje, « Fuera de serie. Humor y desconcierto en el cine de María Luisa Bemberg », *Sociocriticism* [En ligne], XXXVIII-1 | 2024, mis en ligne le 04 avril 2024, consulté le 16 avril 2024. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3688>

Fuera de serie. Humor y desconcierto en el cine de María Luisa Bemberg

Special issue. Humor and bewilderment in Maria Luisa Bemberg's cinema.
Hors-série. Humour et perplexité dans le cinéma de María Luisa Bemberg

Julia Kratje

PLAN

1. Había una vez
2. Hacer el humor
3. Posar frente al espejo
4. Sorpresa y suspicacia
4. La risa envenenada
5. El hada madrina
6. Una mirada propia
7. Al fin y al cabo

TEXTE

1. Había una vez



María Luisa Bemberg y Marcello Mastroianni en *De eso no se habla* (1993)

(Colección Flia. Bemberg en el Museo del Cine)

- 1 Poco tiempo había pasado del estreno de *Yo, la peor de todas*, la película inspirada en el libro de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, cuando María Luisa Bemberg recibió un sobre marrón con una carta escrita a mano y veinte páginas mecanografiadas que inmediatamente capturaron su interés. El remitente, Julio Llinás, había soñado un cuento, entonces inédito, y pensó que sería ideal para la pantalla grande. Encantada por la pluma del poeta surrealista, en apenas dos febriles meses la directora logró adaptar la fábula junto a Jorge Goldemberg, el guionista de *Miss Mary*, para el que sería su último largometraje, *De eso no se habla* (1993).
- 2 En este ensayo propongo analizar ese film como un prisma a través del cual se percibe un cambio de rumbo en la obra de Bemberg hacia el final de su vida (Buenos Aires, 1922-1995), en el que ya aparecen de-

lineadas algunas de las transformaciones poéticas y políticas del cine argentino de los años noventa (fundamentalmente, la ausencia de un mensaje aleccionador, moralista y solemne, que abundaba en el cine industrial de la década anterior). Se trata de una apuesta anómala desde la que se podrían trazar coordenadas temáticas y representacionales con respecto a una serie de películas que remueven el imaginario sexual hegemónico por medio de un humor corrosivo. En vez de complacerse en seguir el camino señalado para coronar su vertiginosa y deslumbrante carrera que la había catapultado a la notoriedad internacional, la directora se atreve a desconcertar las expectativas de la crítica y del público, exponiéndose a ser vista como algo distinto. *De eso no se habla* marca un giro tardío en el estilo de Bemberg que, en cierto modo, resulta anticipador del fenómeno de renovación del cine argentino que encuentra su apogeo en el cambio de milenio. Digamos: ni armonía ni resolución, sino experimento a contramano del sentido común patriarcal, pero también del marco de reconocimiento feminista.

- 3 Entonces: ¿Podemos pensar que *De eso no se habla* es una pieza clave que conectaría el cine de María Luisa Bemberg con el cine de Lucrecia Martel y de Ana Katz? Esta pregunta contiene una hipótesis cuyo desarrollo excede el ensayo que recorren estas páginas. No obstante, caben algunas puntualizaciones: las obras de Katz y de Martel se sitúan en la corriente de renovación del cine argentino que se perfila a mediados de los años noventa (sintetizada en el sintagma “Nuevo Cine Argentino”): “frente al viejo cine artificial, perezoso y solemne” – según David Oubiña (2009, p. 16)–, el nuevo cine “hacía posible una nueva mirada (nuevos personajes, nuevos lugares, nuevos conflictos, nuevas estéticas), un modo de producción independiente y un vínculo más desprejuiciado con la realización de películas”. Martín Rejtman, Raúl Perrone y Ana Poliak suelen ser distinguidos como los principales antecedentes de este nuevo cine; Bemberg, en cambio, como una exponente residual del viejo cine de los ochenta. Lo que en este trabajo quiero proponer es que la obra de Bemberg –sobre todo el último film que introduce un giro respecto del universo figurativo, narrativo y enunciativo de sus películas anteriores (especialmente si tenemos en cuenta los largometrajes, pues sus dos cortos tenían ya un tono irónico además de militante: o bien, por haber sido hechos al calor de las demandas del activismo, sin pretensiones de excesiva

prolijidad ni de una trama ficcional de extensa duración, Bemberg se permitió explorar un registro más desacartonado)– permite bosquejar continuidades hacia adelante: por un lado, se podría indagar la articulación con las comedias o las anticomedias de una segunda generación del NCA (Kratje, 2019); por otro lado, con el llamado “Nuevo Cine Queer” (Smiraglia, 2017) hasta entrada la década de 2020¹.

- 4 Para el análisis del film, además de contrastar el cuento que Llinás dedicó a Bemberg con su adaptación al libro cinematográfico que tiene anotaciones de puño y letra de la directora, me basé en un conjunto de materiales de archivo (crónicas, críticas y entrevistas periódicas publicadas en la prensa local, entre otros datos dispersos extraídos de la hemeroteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica y de la Colección Flia. Bemberg donada al Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken) y en la bibliografía especializada en el cine de Bemberg². Me interesa investigar cómo la representación dislocada de las subjetividades heteronormadas se elabora desde un corazón feminista que desnaturaliza tanto la subordinación de las mujeres como el separatismo o la universalidad de la categoría “mujer”: una operación que es plausible por la forma en que se trama el humor. Si uno de los aportes centrales de la teoría y de la práctica cinematográfica feminista consiste en demostrar que el género y la sexualidad obedecen a montajes ideológico-culturales que pueden desarmarse, *De eso no se habla* permite formular nuevas preguntas a la distribución de objetos y sujetos de estudio por parte de las perspectivas dominantes de la cultura académica en medio del tráfico de citas administradas por los centros de producción del saber, tal como sucede con los llamados *queer studies* y la teoría *crip*³.
- 5 La película desafía la corrección política: Carlota, la protagonista, encarnada por Alejandra Podestá, una joven con enanismo que jamás había actuado en cine, seduce, enamora y luego abandona a Ludovico D'Andrea, un extranjero interpretado por el mismísimo Marcello Mastroianni. La mujer, que elige llamarse Charlotte, renuncia a su matrimonio con el galán para irse del pueblo, lejos de su madre, doña Leonor (Luisina Brando), tras la caravana de un circo: a todas luces, un acto de arrojo que deja a medio mundo estupefacto. Irónicamente, después de transgredir todas las convenciones morales, la enana encuentra en el circo una salida irresistible. Entonces: si el término

“enana” suele operar como una práctica lingüística cuyo propósito es avergonzar al sujeto nombrado (inclusive produciéndolo como un sujeto vergonzante y desterrándolo de la comunidad sexualmente deseable), el punto de vista del film empatiza con la (auto)percepción del personaje en tanto que enana para resignificar los alcances del término; en lugar de cargar con el estigma del agravio, se lo cita, se lo tuerce, se lo reapropia⁴. De modo que la película cuestiona la definición del sujeto excéntrico como tópico de interés exclusivo de la teoría *queer*. Y de esa manera también se desborda la definición de la mujer como único sujeto político del feminismo provocando una implosión de la mirada asentada en las convenciones que regulan el placer visual y, en consecuencia, los cuerpos que importan.

2. Hacer el humor



Recorte de diario (Hemeroteca de la E.N.E.R.C.)

- 6 El arribo de Mastroianni a la costa rioplatense causó revuelo. “¿*Latin lover* yo?”, se sorprendió en un reportaje: “En mi carrera hice roles como el de un impotente, el de un homosexual, el de uno que perdía siempre con las mujeres, de un hombre embarazado... y ahora, en *De eso no se habla*, hago de uno que se enamora de una enana y, además, la enana lo deja. ¿Qué clase de *latin lover* vendría a ser?” (s/r). En efecto, en el film de Bemberg, el personaje de Mastroianni combina la imagen de *sex symbol* con una fragilidad sentimental. Un “Casanova resignado a las desventuras de la seducción” –tal como dice Luciano Monteagudo–, “ese caballero de la triste figura, que se entrega, mansamente, a los vaivenes de la vida y del amor”⁵. Sin lugar a dudas, De

eso no se habla saca partido del frondoso historial de galantería del actor, con su fama de mujeriego contrariado, haciendo que la estrella del cine italiano, que por primera vez viajó a rodar a la Argentina, naufrague en un pueblo perdido en el mapa⁶.

- 7 Vale recordar que en todas las películas de Bemberg las protagonistas transitan un arco narrativo que va de la subordinación hacia el autoconocimiento, la autodeterminación y la búsqueda de libertad. El interés en la vida cotidiana y en la emancipación de las mujeres define su posicionamiento como autora. Y la crítica feminista ha sido la vía central de aproximación a su obra.
- 8 Antes de afirmarse como directora, frente a un cine dirigido por hombres (casi) exclusivamente, a partir de los guiones de dos films realizados poco tiempo después de participar en la fundación de la Unión Feminista Argentina (1969), *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1971) y *Triángulo de cuatro* (Fernando Ayala, 1975), que escribió alentada por la lectura de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, y *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, ya empiezan a tomar consistencia los rasgos estéticos e ideológicos centrales de la filmografía de Bemberg. Con los cortometrajes *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978) establece en alianza con Lita Stantic la productora GEA (en ostensible alusión a la diosa griega de la Tierra, origen de toda creación). En tan solo un puñado de años estrena seis películas: *Momentos* (1981) es su primer largometraje, en el que desarrolla el dilema ético de una mujer que abandona a su marido al enamorarse de otro hombre. En tensión con los condicionamientos de la censura impuesta por la última dictadura cívico-militar argentina (que se extendió entre 1976 y 1983), Bemberg se atreve a narrar “el adulterio de una mujer visto por otra mujer”, tal como anuncia una frase del póster que causó revuelo. *Señora de nadie* (1982) focaliza la vida de una mujer que se quiere divorciar y, en tanto, se hace amiga de uno de los primeros personajes homosexuales del cine argentino que no se busca castigar, aleccionar o burdamente ridiculizar. *Camila* (1984), su película más popular, aquella que cuenta una ardiente historia de amor prohibido entre una mujer y un sacerdote, vira hacia una radiografía del tejido familiar, social, religioso y político. A distancia de la visión anclada en la intimidad, la lectura histórica desde una perspectiva de género sobre las conexiones entre el ámbito doméstico y la política se consolida en las dos películas siguientes: *Miss Mary* (1986), un retrato os-

curo de la vida burguesa, que mantiene un aire de familia con los guiones de Beatriz Guido, y *Yo, la peor de todas* (1990), sobre Sor Juana Inés de la Cruz, que desde la lente de Bemberg se atreve a cruzar miradas, caricias y hasta algún beso con la virreina.

- 9 Pero, tal vez, la película que se opone con mayor ímpetu a lo normal y a lo normativo sea el último estreno, la propuesta más arriesgada: “Estoy siempre al borde de la parodia, y de algo que abomino: el grotesco. Para hacer una metáfora, la película es una lágrima en los ojos, y una pequeña sonrisa”⁷. En sintonía con una concepción ilusionista del cine –el cine como una forma de regresión que habilita la proyección emocional del público–, *De eso no se habla* recrea una fábula sobre el amor, la soledad y el destino, que apela a una verdadera extrañeza para la carrera de Bemberg: el sentido del humor⁸. Un sentido del humor que se expresa en cada nombre propio, en cada escena, en cada parlamento, y también en detalles apuntados en el guion; por ejemplo, cuando se indica: “La Schmidt, con teutona precisión”, entre otras acotaciones que se permiten jugar con la complicidad del equipo artístico. La atmósfera caricaturesca y el repertorio de personajes satíricos amplifican lúdicamente el sinsentido sobre el que se erigen costumbres, estereotipos y arbitrariedades. Si el feminismo suele quedar desacreditado en una cadena semántica que cristaliza en la ecuación: “mujer = feminista = denuncia = falta de humor, obviando las históricas relaciones del humor con lo político y las políticas del humor”, de acuerdo con Laura Gutiérrez (2021, p. 167), *De eso no se habla* tira por la borda la figura de la feminista aguafiestas junto con los discursos moralizadores, panfletarios y principistas⁹.
- 10 Por cierto, hay una forma de humor que se manifiesta únicamente en la escritura. El guion describe la postal de los novios en la ceremonia de casamiento con una imagen que remite al mundo animal:

La orquesta ataca nuevamente con otra marcha nupcial. La pareja gira para retirarse del altar. Muy emocionado, D'ANDREA toma de la mano a CARLOTA y ambos inician la marcha. El punto de CAMARA se mantiene. Entonces se advierte que CARLOTA va ‘descendiendo’ de cuadro hasta desaparecer (con lo que debería entenderse que durante la ceremonia se encontraba montada sobre una escalerita). La curiosa pareja de novios se aleja por la alfombra. D'ANDREA lleva de la mano a CARLOTA, quien se aleja con andar patizambo, saludando cada tanto con la mano libre. La visión de la flagrante asimetría pro-

voca en LEONOR una súbita asociación de imágenes cuyo efecto cómico no puede controlar. Un violento e histérico ataque de risa la clava en su lugar. (s/n)

- 11 Esa “súbita asociación de imágenes”, en el cuento de Llinás, refiere a Tarzán: “Entonces fue cuando el demonio se apoderó de su cabeza y metió en ella aquella horrenda imagen de Tarzán con su mascota, cuya crueldad vulgar habría de mortificarla por el resto de sus días, mientras le vapuleaban el cuerpo las carcajadas, hasta ponerle un calambre en la cintura y hacerle verter lágrimas de risa envenenada, de mala risa del infierno” (1993, p. 24). Curiosamente, Mastroianni contó alguna vez que deseaba interpretar a un Tarzán viejo y desgastado por la ardua vida en la selva: “todos me toman en broma pero es verdad que quiero hacer los últimos días de Tarzán”. Quiero decir: hay una veta del humor que se construye en la adaptación del cuento al guion, que a la pantalla grande obviamente no puede trasladarse al pie de la letra. Se trata de una interpelación exclusiva de la escritura a la lectura: el guion instala un estado de ánimo motivado por la lectura del cuento.

- 12 El humor funciona en el intervalo de dos niveles: entre la narración y las operaciones enunciativas. Como dice Umberto Eco,

[e]l humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. (...) Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad. Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. El humor es un carnaval *frío*. (1994, p. 20)

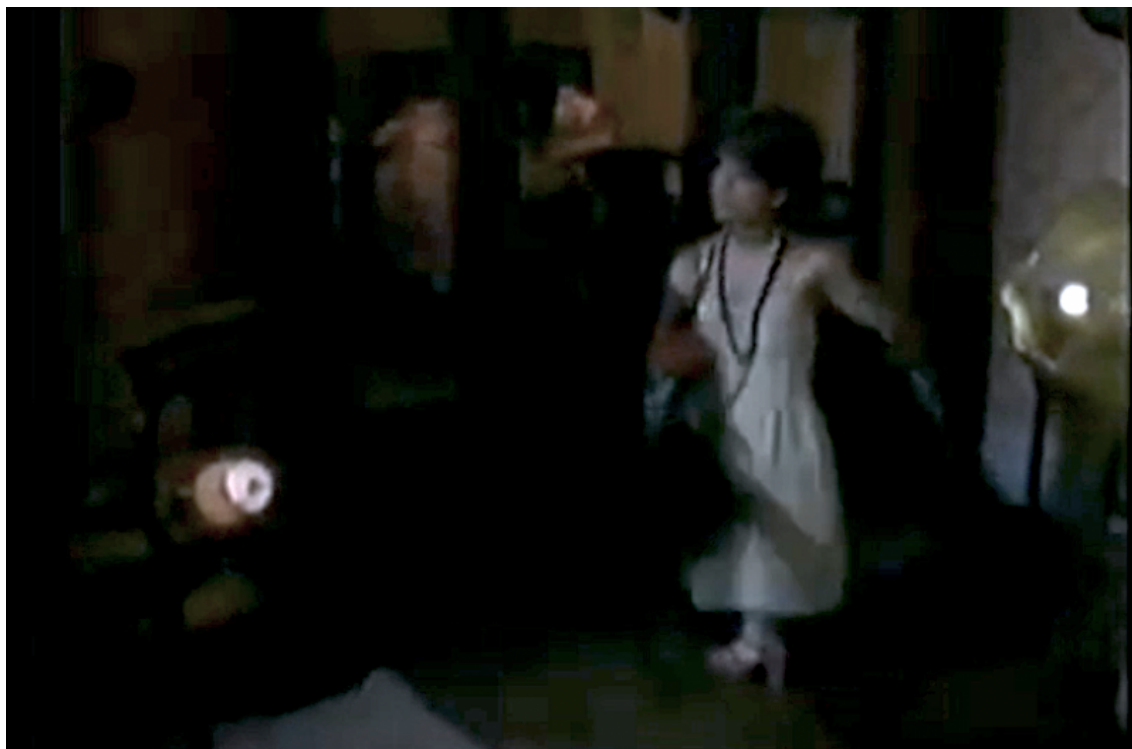
- 13 Según este planteo, el humor se percibe mediante un sentimiento que surge de la contrariedad y que es producto de la reflexión: de la simple observación de la contradicción, que provocaría la risa directa y burlona (tal el caso si solo viéramos a una joven enana llegando al altar como la mona Chita y advirtiéramos que esa secuencia ridícula es lo opuesto a lo que ella se podría haber imaginado), el film hace in-

tervenir el trabajo del pensamiento y, así, impide que nos riamos de la circunstancia (Carlota no encuentra ningún impedimento a causa de su enanismo, sino que es su madre la que sufre por empecinarse en negarlo). Pero lo que se calla no necesariamente se oculta. La película elabora minuciosamente el sentimiento de perplejidad: un estado de incomodidad que amarga la risa. Ese humor oblicuo que genera es afín a la sensibilidad ante lo *camp* que nota Susan Sontag: “Me siento fuertemente atraída por lo *camp*, y ofendida por ello con intensidad casi igual” (2005, p. 355).

3. Posar frente al espejo



Figurín de Charlotte (Archivo Graciela Galán)



La Carmen enana (*De eso no se habla*, 1993, 00:37:14)

- 14 Un tocadiscos reproduce la habanera del primer acto de la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet, una de las más dramáticas en la historia del teatro lírico, que la enana Carlota –o mejor: Charlotte, tal como le gusta ser nombrada– baila frente al espejo de su habitación.
- 15 El argumento del Aria para mezzosoprano fue extraído del cuento homónimo de Prosper Mérimée, cuya traducción del francés al castellano es la siguiente: “El amor es un niño bohemio / él jamás, jamás ha conocido ley, / si tú no me amas, yo te amo / si yo te amo, ¡ten cuidado! / si tú no me amas, yo te amo / si yo te amo, ¡ten cuidado! / (...) ¡El amor, el amor, el amor, el amor!”. Los parámetros de tensión y reposo, de pulso y ritmo, el énfasis en la pasión amorosa, desde una concepción naturalista a contracorriente de las tendencias predominantes del romanticismo, inscriben el tono y el tema de esta pieza musical en el conflicto sexual. Charlotte juega a representar a Carmen. Y en ese juego se actualiza el mito de la mujer fatal: la Carmen de Bizet y de Merimée, pero también la de Francesco Rosi y la de Jean-Luc Godard y la de Carlos Saura y la de tantas otras evocaciones de la *femme fatale* en la historia del cine que, antes de remontarse a las representaciones de Cecil B. DeMille, Raoul Walsh y Charles Cha-

plin, tiene a su precursora en Alice Guy, cuando en 1906 filma para la casa Gaumont una serie de *phonoscènes* con varios números de la ópera original¹⁰. Sin pasar por alto la desopilante encarnación de la gitana por parte de Niní Marshall en *Carmen* (1943) de Luis César Amadori, que incluye una broma en torno a la estatura del personaje: “¡Alto, alto!”, le ordena un sargento, a lo que ella contesta: “¿Alto yo con esta estatura? Mira que sois graciosos los andaluces”. En fin: la imitación, la adaptación y la parodia del mito Carmen y su fascinante persistencia a través de los siglos estrema la mirada del patriarcado ante su ambivalencia, dinamismo e independencia, por la capacidad de transgredir los códigos sexuales y resistir a la presión social de los hábitos y de las normas¹¹.

- 16 Apoyada en el marco de la puerta, Leonor observa a su hija sin que ella se entere de que está siendo espiada. La mirada materna se topa con una imagen que se le presenta como insoportable. Esa performance introduce un gesto decisivo tanto para el camino de afirmación de la protagonista como para la política de representación del cuerpo en el film. Charlotte actúa de Carmen. Y esa figuración distorsionada de la mujer fatal tiene una fuerza desestabilizadora; en primer lugar, para la asimilación subjetiva de su madre, aunque también para las y los espectadores. Desde la mirada materna que invade el cuarto propio, Bemberg da a ver lo intolerable, lo que no se quiere nombrar, ese algo que no cabe en palabras, pero que el baile de Charlotte hace visible: el cuerpo enano se vuelve potencia del deseo en la pequeña proyección teatral a puerta cerrada. Ese breve pasaje de íntima exhibición, como una declaración cultural, construye un campo de visibilidad dentro del cual se puede reconocer una pose de mujer deseante y, al mismo tiempo, la perturbación de la pasión escopofílica que la anima: un placer visual desviado de los cánones de belleza, que abre una grieta en donde empieza a materializarse la identificación de la enana con la posibilidad de experimentar una pasión amorosa.
- 17 A propósito de la política de la pose, tal como escribe Sylvia Molloy: “Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (2017, p. 2). En este sentido, el baile de Charlotte, su performance y su pose frente al espejo remiten a un histrionismo, cierto derroche de feminidad, una exposición del cuerpo enano con signos tradicionalmente signados por lo femenino (o lo feminizado: el maquillaje, los tacos altos, la cadera

marcando las curvas, la mirada provocativa) para desconcierto, más que deleite, del espectador. “La cuestión de la pose trae consigo la supremacía del ‘aparecer’ sobre el ‘parecer’, del ‘mostrar’ sobre el ‘narrar’, complicando la discusión sobre la verosimilitud de la imagen cinematográfica vinculada sobre todo al cuerpo del actor y a la búsqueda de una ‘verdad’ incrustada en su interpretación” (Guimarães y de Oliveira, 2021, p. 126, traducción propia). El juego de superposiciones de Carmen y Charlotte, o la evocación de Carmen a través del cuerpo de Charlotte, problematiza el género, sus clichés y sus deslindes corporales.

- 18 La expresión del deseo sexual de la protagonista, el hecho de jugar secretamente a representar, a hacer de, incluso a ser una *femme fatale* tiene que ver con su lugar de cuerpo en transición hacia la adultez, una zona de pasaje tensionada entre lo infantil y la infantilización: Carlota “habla con gracia y cierta infantil suficiencia”, se indica en el guion. Ese lugar de transición implica entrar y salir, una abertura y una acción, un cuerpo que se deja atravesar por el discurso del género, no por medio de la negación del artificio sino gracias a su magnificación. Justamente, la pose funciona por medio del simulacro, la copia y la repetibilidad, que en sus facetas humorísticas alteran el sentido de realidad y conmueven los grandes principios de la razón.
- 19 Esa secuencia del baile escenifica un modo de ver que no deja indiferentes ni a la madre ni al público, pues revela una dimensión ambigua; siguiendo a Sontag, una sensibilidad camp: una concepción del mundo desde categorías de estilo ligadas a “el amor por lo exagerado, lo ‘off’, el ser impropio de las cosas” (1969, p. 327). Precisamente, lo camp redefine el concepto de lo que se considera un objeto artístico bello y de buen gusto, al ofrecer una versión bufona de la realidad, no cercada por las leyes del mercado y del consumo¹². Charlotte se draguea de Carmen a través de una pose que pondera la teatralidad y el artificio, pues convierte el cuerpo enano en una superficie de tensiones e interpretaciones.
- 20 Giulia Collaizi sostiene sobre la relación entre lo drag y lo camp:

[e]s una realidad doble, un cuerpo que juega con las categorías de lo masculino y de lo femenino, del dentro y del fuera, del arriba y del abajo, del delante y del detrás, muestra la diferencia y la distancia entre percepción subjetiva y definición social de la materialidad del

cuerpo. El drag presenta la imagen ambivalente del cuerpo grotesco del carnaval bajtiniano como inscripción y co-presencia de opuestos. (2007, p. 130)

- 21 La performance de Charlotte desestabiliza los códigos que inducen a pensar que una enana no es, propiamente dicha, una mujer deseable ni deseante, que una mujer enana no siente amor ni tiene intenciones de independizarse, o que su deseo puede subvertir los carriles prefijados por el reparto desigual de capacidades sexuales y afectivas, desde la crítica a la corporalidad única basada en la noción de cuerpo normal (deseado y deseable) y su contrapartida, la de cuerpo deficitario (indeseable y abyecto).
- 22 A contramano de la política de la identidad (que funda y sustenta la tradición metafísica occidental), los actos, las poses y el deseo no constituyen la expresión de una esencia interna o de un núcleo de identidad estable, sino que –tal como ha demostrado Judith Butler (2005)– es la repetición en el tiempo de actos y de gestos, de signos corporales y de manifestaciones discursivas, lo que crea esa ilusión de coherencia y estabilidad. En el caso de Charlotte, la condición física –su enanismo– y el juego de imitación y parodia de la identidad de género –la pose de mujer fatal– dejan a la vista el carácter intrínsecamente performativo de la identidad sexual¹³.

4. Sorpresa y suspicacia



Humor gráfico hecho por Landrú

(Muestra: “María Luisa Bemberg: las ideas hay que vivirlas”, 2022, Museo del Cine)

- 23 Al calor del estreno del film, se desencadenó un *affair* mediático en torno a la sección “Gente enojada”, que *Ámbito Financiero* destinaba a la publicación de cartas de lectores. Una señora llamada Liliana de Guillade mandó a ese y a otros de los principales diarios del país una nota en la que denunciaba una “sorprendente similitud” entre la película basada en el cuento y la novela *Vida, pasión y prisión de Washington Fénix* de Martha Fowler, una escritora argentina muy poco recordada, que se publicó en julio de 1991 por el Grupo Editor Latinoamericano. Sus puntos de similitud residirían en la ambientación y en la composición de los personajes: “Estimo que estas llamativas coincidencias no pasarán inadvertidas para todo aquel que compare las tres manifestaciones artísticas” (s/r).

- 24 Julio Llinás y María Luisa Bemberg reaccionaron a las acusaciones: “Aunque ello implique una laguna tal vez imperdonable en mi formación literaria, he de admitir que no he tenido el privilegio de leer *Vida, pasión y prisión de Washington Fénix*, de la señora Martha Fowler. No alcanzo a comprender a qué impulsos responden los desvelos de la lectora Liliana de Guillade, como no sea a una desgarradora vocación por el ridículo”, replicó Llinás a “la desafortunada vanidad” del “ejercicio epistolar”. También Bemberg contestó la “insidiosa carta”, que consideró ofensiva “aun siendo inconsistente”, y conjeturó: “Esta lamentable ligereza sólo viene a confirmar la generalizada frivolidad de nuestro país y la falta de respeto que se tiene por la cultura y por los que trabajan en ella”¹⁴.
- 25 A la semana, una “profesora de Letras”, Lina Mundet de Lemme, hizo público una suerte de elogio a la libertad de expresión: “la señora de Guillade dio su parecer y pudo democráticamente expresarse, gracias a la existencia de matutinos como *Ámbito Financiero* que lo permiten. Esta actitud de apertura de nuestros medios de comunicación me tranquiliza, aunque los ‘hacedores de cultura’ se sientan profundamente indignados”.
- 26 La acusación de plagio carece de pruebas sólidas: no hay nada en común en cuanto al argumento y mucho menos en cuanto a la calidad y el estilo de escritura entre el cuento y el guion y la novela, que sostiene de cabo a rabo una afectación humorística basada en la repetición *ad nauseam* de secuencias previsibles y en el desprecio absoluto por los personajes. Y sin embargo, pese a la denuncia infundada, la asociación no resulta del todo ridícula. Es más: el episodio mediático podría servir para conjeturar que esa atmósfera paródica era una *rara avis* para el cine de Bemberg, y por eso avivó la asociación de la lectora azorada. El cuento de Llinás, el guion y la película de Bemberg y aquella novela contemporánea de alguna manera participan de una estructura del sentimiento en construcción, donde el humor implacable y la sagacidad constituyen elementos emergentes que buscan socavar el piso de lo normal y perforar el techo de lo políticamente correcto¹⁵. En este sentido, retomando la hipótesis formulada al comienzo de este ensayo, podríamos conjeturar que Ana Katz y Lucrecia Martel (más que ningún otro cineasta del Nuevo Cine Argentino y sus prolongaciones, al menos hasta las recientes películas

de Lucía Seles) radicalizan el sentido del humor en sus versiones menos costumbristas y más perspicaces¹⁶.

4. La risa envenenada

- 27 Ante el espejo, en una noche de luna, comienza la historia: doña Leonor, una mujer viuda, de aproximadamente treinta años, arroja sus collares en el alhajero. Con una rabia a duras penas contenida, destruye a golpes unos enanos de mampostería que decoran la casa de una vecina. También se roba de una librería y prende fuego *Blancanieves y los siete enanitos* y *Pulgarcito*. Varias escenas después, arranca de la torta de bodas los muñecos de azúcar que representan en miniatura a los novios. Incapaz de comunicar su dolor, termina literalmente encerrada tras las rejas de su casa. Sucede que a lo largo de la película ese personaje materno se desvive por negar lo evidente (“de eso no se habla”, sentencia), y por eso la asaltan carcajadas y raptos de llanto que escapan a su control.
- 28 “Una mujer nunca se equivoca en estas cosas”, proclama doña Leonor creyendo, totalmente equivocada, que Ludovico quería casarse con ella, cuando estaba a punto de proponerle matrimonio a su hija. Como en este caso, del guion al film se despliega otra veta del humor, gracias a la multiplicación de diálogos sustentados en el malentendido, una falla de la comunicación que brotaría de aquello que esa madre tiránica y sofocante no quiere aceptar. El tropo del malentendido prolifera como síntoma de la represión: Leonor le dice a Ludovico que quiere regalarle a Carlota, para su cumpleaños de quince, “un buen caballo: algo especial. ¿Me entiende? Yo ya estuve buscando, pero por aquí no hay animales de esa categoría”. Le pide, entonces, que le consiga uno. El festejo y el regalo de cumpleaños se transforman en indicadores del culposo amor de una madre desvelada por hacer de cada aniversario de su hija un acontecimiento impar. Creyendo haber satisfecho el encargo, Ludovico aparece con un caballo petizo (un pony). Enfurecida, Leonor le pega un violento latigazo y el animal sale disparado.
- 29 Más adelante, en la puerta del almacén de ramos generales, Leonor encuentra un fastuoso caballo blanco atado al palenque bajo la luz de la luna. El hombre había recapacitado. A diferencia de la mirada entrometida en el cuarto mientras suena la habanera de Bizet –aunque

con el mismo brío voyerista-, Leonor digita la atención del caballero: lo hace subir por una escalera ubicada al costado del establo para que pueda espiar a Carlota mientras ella goza andando a caballo. La cámara lenta incrementa la intensidad de la mirada embelesada: Ludovico queda completamente cautivado. Al borde del vahído, ya no será capaz de romper el hechizo. El guion es taxativo: “Ludovico D’Andrea veía a CHARLOTTE como lo que era, una muchacha enana, de noventa y cinco centímetros de altura. Y la amaba. Sólo tamaña claridad podría producir tal confusión y desasosiego”.

- 30 La madama (Betiana Blum) del modesto prostíbulo del pueblo queda atónita: “¿Entonces, es verdad? ¿Le dieron algo de tomar? ¿Algún yuyo, algo raro...?”. Ludovico responde: “El amor es raro. Y rara vez nos ilumina. ¡Qué raros son los elegidos!”. Enfocados como bustos parlantes, los personajes adquieren relieve iluminados por lo que Félix Monti, el director de fotografía, llama: “la luz del amor”. Un amor que se presenta como una rareza que conduce a los habitués del burdel a debatirse si a Ludovico “se le dañó el aparejo”, si por casualidad, o por algún gualicho, se volvió loco; o bien, por el contrario, si pudo por fin admitir que ha llegado la hora de sentar cabeza.

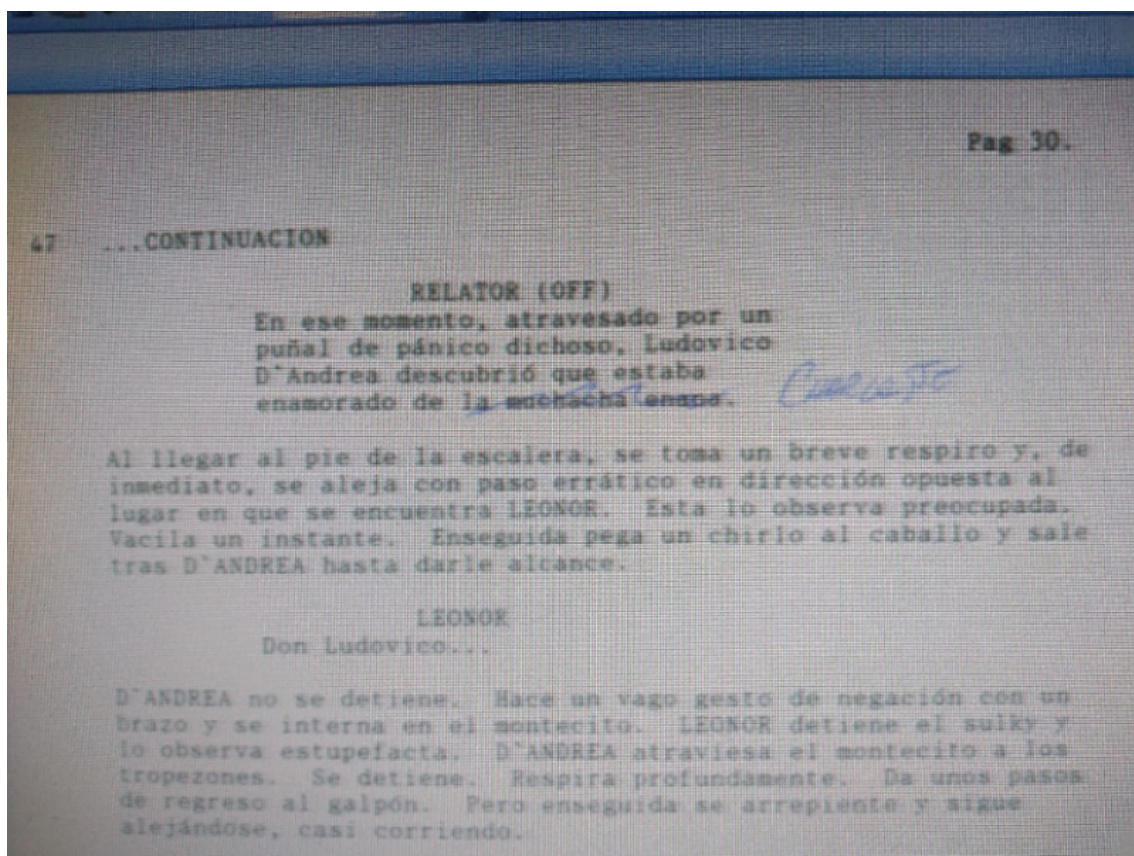
- 31 Tal como señala David Foster:

El amor de Ludovico por Charlotte, sin embargo, no puede permanecer intacto por la cuestión de la diferencia *queer*. He agregado aquí la palabra “*queer*” porque, aunque “*queer*” no se refiera necesariamente a la sexualidad, la sexualidad es la primera contestación con respecto a la diferencia, el punto en el que la transgresión se convierte en violencia. Son dos dimensiones del lado oscuro de la sexualidad –esto es, lo que se considera anormal y perverso– que se manifiestan en la figura de Charlotte tal como se yuxtapone a la de Ludovico. (...) La dimensión turbulenta de la sexualidad se entromete aquí debido a que Charlotte tiene una discapacidad física y que esa discapacidad le da la apariencia de una niña pequeña. Sería suficiente para evocar la lascivia sexual que rodea el pervertido encanto de los discapacitados. Algunas de las bromas sexuales más asquerosas implican tener relaciones sexuales con una pareja cuyo cuerpo se desvía notablemente de la norma convencional de lo “atractivo” o, al menos, debidamente normal, o de la belleza de una estrella de cine. El cuerpo que se considera perjudicado por un brillo descarado, o por algún tipo de deformidad que se siente que va incluso más allá de lo inaceptablemente

feo, desafía los estándares de la atracción sexual. (Foster, 2002, p. 185, traducción propia)

- 32 Como sea, entre tanta hipocresía, asumir la verdad supone atreverse a develar lo que estaba escondido o naturalizado. De acuerdo con Clara Fontana:

Aquello de lo que no se habla aparece en la pantalla como un discurso explícito de la imagen. Al igual que en la vida, mucho de lo que no se menciona está ahí presente ante los ojos. El encanto que produce la enana es precisamente esta visualización concreta y tangible de una presencia que no se ajusta a las medidas previstas para este mundo. (1993, p. 50)



Fragmento del libro cinematográfico *De eso no se habla* (1993)

(Colección Flia. Bemberg en el Museo del Cine)

5. El hada madrina

- 33 Un tácito pacto de silencio mantiene la tensión entre lo dicho y lo no dicho, lo visible y lo velado, lo explícito y lo que se intenta reprimir. Aquello que se niega, lo que se procura esconder, lo que no se nombra, tampoco debería verse, pareciera razonar la madre de la enana. Ante ese silenciamiento estruendoso, la actitud de Charlotte resulta amenazadora para la hegemonía heterosexual y para el dispositivo de la discapacidad (normalizador, capacitista y cuerdista).
- 34 Ya comentamos cómo la madre dedica sus días a negar el enanismo de su hija. Ironías mediante, Bemberg se empeñó en proteger a la actriz de los periodistas para que nadie pudiera verla. En una suerte de puesta en abismo de una posición maternal, o directamente maternalista, fiel al título de la película, durante el rodaje le pidió a cada reportero con el que se cruzaba que por todos los medios no develara el argumento. “De ella sí que no se habla. La mantienen escondida: ‘No queremos que el periodismo se burle de ella’, advierte, encolerizada María Luisa Bemberg, pensando que el cronista había viajado a Colonia [Uruguay] sólo para fotografiarla. ‘La cuidamos para que no parezca una muñequita del circo’”¹⁷. Una periodista le preguntó a Alejandra Podestá cómo se tomó el hecho de que todo el tiempo la mantuvieran oculta: “Supe siempre que eso iba a ser así. Por eso la película se llama ‘De eso no se habla’, o sea, la sorpresa era que yo apareciera el día del estreno, no que la gente se enterara antes. Se sabía que el misterio era la chica con este problema; como... (duda) una cámara oculta, y que había que mantener ese misterio, porque así iba a tener también éxito la película. Si me hubieran conocido antes, a lo mejor, se perdía el encanto que tiene”¹⁸.
- 35 “El personaje de Charlotte –ha dicho María Luisa Bemberg– es una metáfora del enano que todos llevamos dentro nuestro. También las sociedades. Si lo aceptamos, podremos hacerlo crecer”. El colmo de la película advino al término del rodaje: la propia Bemberg le financió a Podestá una operación que la ayudaría a crecer unos treinta centímetros. En esa misma nota periodística, se cuenta: “Detrás del escritorio, donde la ubicaron casi estratégicamente para las fotos, la silla de ruedas pasa inadvertida. Alejandra está y parece radiante. Se ríe a cada rato, nerviosa, y habla, sin ponerse mal, de su problema, de los

aparatos que tiene conectados a la rodilla y no la dejan mover. ‘Me operé el 25 de marzo, un mes antes del estreno de la película. Y aunque voy a estar en sillas de ruedas por un año, estoy conforme con lo que me hicieron porque estoy creciendo normalmente, bien’, dice. Con la operación, Alejandra espera crecer unos treinta centímetros y ser ‘una chica normal, como todo el mundo’. Y hablando de los planes futuros, Podestá comenta: “Espero estudiar y recibirme, eso es lo primordial. Y casarme. Si me llaman para otra película... no sé. (...) Hay una cosa que nunca le dije a María Luisa porque no me animé, y es hacer la segunda parte de ‘De eso no se habla’. Cómo siguió la vida del personaje”¹⁹.

- 36 Siguiendo a Marcela Visconti, el cuerpo en la puesta en escena, soporte físico y emocional del personaje fílmico, se encuentra entremedio de “un conjunto más o menos complejo de transacciones que involucran la figura del actor o de la actriz de cine, los lineamientos pautados en el guion, los condicionamientos impuestos por el/la cineasta y las potencialidades o limitaciones (materiales, artísticas) derivadas del trabajo del equipo técnico” (2020, p. 67). En este sentido, el efecto de la aparición del cuerpo frente a cámara adquiere un carácter excepcional por el enanismo de la actriz. Si todas las protagonistas de la obra de Bemberg tienen que abrirse paso en un mundo que no ha sido pensado para las mujeres, Podestá tuvo que hacer un esfuerzo descomunal para oponer resistencia a la discriminación que sufría: “Yo no soy tonta; me doy cuenta: nos miran mal, como a algo raro. No es necesario que me lo digan. A nosotros, en el fondo, nos desprecian”, expresa en un pasaje del documental *Un sueño hermoso* (Tomás De Leone, 2019). Dieciocho años después de filmar *De eso no se habla*, fue brutalmente asesinada en su casa, en la ciudad de Buenos Aires, en condiciones que no han sido esclarecidas.
- 37 La obstinación de Bemberg en ocultar a la actriz durante el rodaje y la decisión de financiarle la operación para que fuese un poco más alta acarrea el problema de pensar el cine desde una visión soberana del yo, a tono con un feminismo liberal y cuerdista que desliza una visión maternalista por la pendiente del individualismo humanista (aun heroico). Como si el cine fuese un vector transparente para exponer las contradicciones ideológicas, aunque no pueda morigerar su propio impacto en el proceso de dominación.

- 38 Esos dos episodios parecen ajustarse al dedillo a la crítica que reciben ciertas corrientes feministas por ser cómplices de construir el sujeto subalterno al que quieren representar, para después vanagloriarse como la salvación del subalterno:

Feministas poscoloniales desde Spivak hasta Mahmood han mostrado lo muy prescriptivas que son las teorías feministas occidentales de la agencia, el poder, la libertad y la resistencia, han propuesto formas alternativas de pensar sobre el yo y sobre la acción que surgen de contextos a menudo rechazados totalmente por el feminismo. (...) ambas consideran el discurso como algo diferente al tropo feminista convencional de romper el silencio. (Jack Halberstam, 2011, p. 136)

- 39 Siguiendo a Camila Arbuét Osuna:

Este castillo de naipes que construye el frágil resguardo del sujeto moderno –como referente completo, coherente y aislado– supone, además de un conjunto de prejuicios clasistas, sexistas, adulto-céntricos y racistas, fuertes presunciones capacitistas. Dado que la minoría de edad nunca fue del todo retirada de la caracterización de las subjetividades tullidas, con ella pervivió también una enérgica negación del artificio de ese yo para esas vidas que desde siempre fueron narradas por otros y desde la interrelacionalidad. Esto por supuesto supone una tradición del discurso que mancomuna discapacidad y tutela, pero también dentro de esa histórica negación –que hace de la ficción moderna del yo un privilegio inalcanzable para una gran mayoría de tullides–, quedó habilitada otra narrativa de sí que aborda esa interrelacionalidad también como potente característica de una subjetividad con puntos de fuga distintos. (2023, p. 49-50)

- 40 Ahora bien, sin negar que esa crítica pueda aplicarse al caso que estamos analizando, quizás se podría situar en relación estrecha con las restricciones materiales del cine industrial, que hacen que su éxito dependa de la sorpresa que cause en los medios y en el público. Asimismo, hay una circulación de afectos en el rodaje, que hacen que la directora no sea indiferente a las abismales diferencias entre ella y la actriz. En otras palabras: el carácter provocador del film colisiona con los límites históricos, estructurales e ideológicos que imponen las gramáticas de producción del cine comercial, sumadas al desconcierto que también Bemberg pudo haber atravesado al enfrentarse a la

anomalía que ese film significa para su carrera: la última película de su vida, protagonizada por el par más desparejo que se pueda imaginar.

6. Una mirada propia

- 41 Una tormentosa noche de invierno de 1939, Charlotte se levanta de la cama. Ludovico, angustiado, finge dormir. En puntas de pie, sale de la habitación y cierra con cuidado la puerta. Las secuencias anteriores al final de la película incorporan la focalización subjetiva en medio de una bruma que envuelve el campamento de un circo. Al margen de la mirada de los otros, “con ojos nuevos bañados en lágrimas y lluvia”, como dice el guion, la protagonista observa el entorno. Está absorta, maravillada. “*Bella la pioggia, non e vero?*”, le dice el maestro del circo con una sonrisa espléndida. “*Come stai?*”. Ella le contesta: “*Bene... Benissimo!*”²⁰.
- 42 En diálogos previos, Charlotte ya había demostrado tener una visión crítica de la vida en el pueblo. “Lo único que quiero es estar segura de que sos feliz”, le dice la madre, a lo que ella remata: “Pero la felicidad no lo es todo”. En contraste con el galán que sienta cabeza (“Aunque parezca una locura, yo la amo intensamente”, expresa el personaje de Mastroianni), la curiosidad aviva el deseo de abandonar la vida monótona y sedentaria, como esa fuerza irrevocable que había aflorado al andar a caballo y al bailar frente al espejo de su habitación²¹. Una vez más, se atreve a salir del clóset aproximándose a los animales salvajes que la cámara muestra en toda su distancia con el universo de lo familiar. Quizá se pueda pensar este final como el broche de cierre que perturba la crítica a la corrección política: la enana pareciera reconocer su diferencia, su rareza, despegándose de la vergüenza que recae sobre ella al asumirse como tal.
- 43 Según Ana Forcinito, la película examina los mecanismos de represión de la diferencia al exponer el lenguaje como matriz de exclusión social:

Pero el final de *De eso no se habla* propone la ausencia de la mirada de Carlota (la cámara y, con ella, el espectador tuvieron un acceso breve a esa mirada que ahora se pierde) y la afirmación (tal vez incluso la afirmación del cuestionamiento) de la capacidad de ver del es-

pectador, cuya mirada puede ahora explorar los procesos de identificación que se producen entre espectadores, cámara y personajes y poner en escrutinio su propia mirada sobre la diferencia y su propia complicidad en la constitución de la diferencia. (2014, p. 62-64)

- 44 En el cuento de Llinás es Carlota quien pronuncia a viva voz: “—Me voy Ludovico... Sé que a tu lado viviría siempre como una princesa... Pero no soy una princesa... Soy una mujer enana, demasiado tiempo condenada a discutir con los espejos, una mujer que ha tropezado, tal vez, con su destino...” (1993, p. 37). Y Ludovico, concluye el relato, se queda “mirando hacia el vacío infinito de sí mismo, con la soledad de corazón de un hombre que había amado hasta extinguirse en el extremo sin retorno del amor” (1993, p. 37). En el film, en cambio, Ludovico dice a Charlotte: “Sos libre de ir adonde quieras”. Y es así que ella se suma al circo, llamativamente, sin discursos feministas ni sermones grandilocuentes (como los que actúan, pronuncian o declaman las protagonistas de las películas anteriores de Bemberg).

7. Al fin y al cabo

- 45 La última película de María Luisa Bemberg despliega signos del agotamiento de un modelo de cine industrial, a la vez que contiene una apertura a explorar otras coordenadas sensibles, que también estaban atravesando los debates feministas en los años noventa con respecto al estallido del sujeto “mujer”.
- 46 Dice Nelly Richard:

La introducción de lo *queer* como un repertorio convenido internacionalmente para designar un conjunto de estéticas y políticas movilizadas por la intención de pervertir y subvertir la categoría de género ha suscitado varias respuestas y contrarrespuestas en América Latina. En primer lugar, se cuestiona el uso acrítico de una nomenclatura impuesta por la universidad norteamericana colocando bajo sospecha el eje Norte/Sur que determina geopolíticamente la transmisión de los saberes indexados de la academia transnacional. En segundo lugar, se problematiza lingüísticamente el término “*queer*” como un término sobremarcado por su historial de denotaciones y connotaciones en inglés y se busca sinónimos más familiares (por ejemplo: “tortillera, marica y travesti”) que equivalgan al sentido de lo *torcido* y lo *desviado* incluidos en la definición original. En tercer

lugar, se intenta recrear genealogías latinoamericanas de poéticas afines a lo que hoy nombra la sensibilidad *queer* para demostrar, con esas genealogías diferenciales y alternativas, que existe una producción cultural local en materia de sexualidades críticas que surgió con anterioridad a la catalogación internacional de lo *queer* y que amerita ser movilizada desde el Sur para confrontar al imperialismo académico de las terminologías y bibliografías metropolitanamente consagradas. (2018, p. 201-203)

- 47 De *eso no se habla* desenvuelve un posicionamiento disidente o desobediente. En todo caso: lo *cuir* y lo *tullido* no como categorías exportadas por los círculos académicos, sino como caja de herramientas y estrategias de acción forjadas desde una visión feminista en el entramado político de la ficción, que pone en crisis los regímenes de construcción sexo genéricos hegemónicos y el dispositivo de la discapacidad, así como la ansiedad capacitista, asistencialista y la ideología de la normalidad.
- 48 El film no desemboca en un conflicto dramático. El encadenamiento de las peripecias desvía lo dramático hacia el territorio pantanoso de un humor sombrío. La tensión no pasa por el hecho que Charlotte sea enana sino por que pueda dar rienda suelta a su deseo: brillar en un concierto de piano, expandir sus dotes para la seducción, incluso portar una mascarada de “novia” o de “enana”, que no supone lisa y llanamente cumplir el mandato de la esposa, ni de la atracción pintoresca, dado que el matrimonio y el circo son para ella las únicas vías de escapatoria de la casa materna y de ese pueblo infernal. La película tampoco descansa en lo que podría ser una simple inversión de papeles –no hace una celebración del universo circense por contraposición a la vida hogareña–, sino que se abre a la indeterminación.
- 49 Ninguna identidad permanece invariable. *De eso no se habla* nos empuja, como espectadores, a revisar nuestra supuesta normalidad, así como la parcialidad y la ambivalencia de todo proceso de definición identitaria: no hay una posición por fuera de la hegemonía heterosexual y capacitista, y por eso la práctica desviada, burlona, de dragueo (el disfraz de Carmen, el vestido de novia, la enana de circo) tiene un potencial crítico en cuanto a la desnaturalización de las normas de género, al revelar la performatividad constitutiva de toda identidad. La fuerza de la ficción –literaria y cinematográfica– reside en imagi-

nar y poner a rodar el desconcierto y el absurdo, aquellas y muchas otras tantas extravagancias que disienten con la norma, con la normalidad y con la normatividad. Una vertiente que el cine argentino de las décadas subsiguientes –sobre todo, el cine hecho por Lucrecia Martel y por Ana Katz, pero también el de Anahí Berneri, Celina Murga, Julia Solomonoff, María Victoria Menis y tantos otros– viene explorando desde perspectivas múltiples, no necesariamente convergentes, a veces altisonantes, otras menos costumbristas. Quedará para futuras pesquisas indagar en la poética de sus películas las resonancias políticas del cine de María Luisa Bemberg, con sus reveses ideológicos y sus toques de humor.

BIBLIOGRAPHIE

Arbuet Osuna, Camila, “Testimoniar y dar cuenta de sí, entre las teorías crip y queer”, Angelino, Alfonsina; Almeida María Eugenia; Arbuet Osuna, Camila, *Discapacidad, teoría tullida y autoridad narrativa. Resistir la normalidad*, Paraná, Eduner, 2023, p. 49-65.

Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Colaizzi, Giulia, “Drag y camp: escritura del cuerpo y producción de sentido”, *La pasión del signifiante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 123-140.

Christofoletti Barrenha, Natalia; Kratje, Julia; Merchant, Paul (eds.), *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.

De Grandis, Rita (comp.), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXVII, n° 1, María Luisa Bemberg entre lo político y lo personal, 2002.

De Lauretis, Teresa, “Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, N° 2-3, Duke University Press, 2011, p. 243-263.

De Lauretis, Teresa, “Género y teoría queer”, Mora, Universidad de Buenos Aires, n° 21, 2015, p. 107-118.

Eco, Umberto, “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, Cassin, Barbara (ed.), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, 1994.

Esquenazi, Jean-Pierre, *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2018.

Fontana, Clara, *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, 1993.

Forcinito, Ana, “Miradas y voces que nos trascienden”, Kratje, Julia; Visconti,

- Marcela (comps.), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2020, p. 59-78.
- Foster, David William, "De eso no se habla: A Film of Queer Difference", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXVII, n° 1, University of Alberta, 2002, p. 177-191.
- Fowler, Martha, *Vida, pasión y prisión de Washington Fénix*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- Goity, Elena, "Las realizadoras del período", Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Guimarães, Pedro; de Oliveira, Sandro, Helena Ignez: *atriz experimental*, São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2021.
- Guion: *De eso no se habla* (06/10/1992), Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", Buenos Aires, 80 p.
- Gutiérrez, Laura, *Imágenes de lo posible. Una genealogía de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina 1986-2013*, Córdoba, Editorial asentamiento fernseh, 2021.
- Halberstam, Jack, *El arte queer del fracaso*, Barcelona, Egales, 2011.
- King, John; Whitaker, Sheila; Bosch, Rosa (comps.), *An Argentine Passion. María Luisa Bemberg and her Films*, Londres y Nueva York, Verso, 2000.
- Kratje, Julia, *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 2019.
- Kratje, Julia; Visconti, Marcela (comps.), *El asombro y la audacia. El cine de*
- María Luisa Bemberg, Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2020.
- Llinás, Julio, *De eso no se habla*, Buenos Aires, Voces del Plata, 1993.
- Macón, Cecilia, *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*, Buenos Aires, Omnívora editora, 2021.
- Molloy, Sylvia, "La política de la pose", *Cuadernos Lírico, Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 16, 2017, p. 1-8.
- Oubiña, David, "La vocación de alteridad (Festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)", Jaime Pena (ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*, Madrid, T&B, 2009, p. 15-25.
- Richard, Nelly, *Abismos temporales. Feminismo, Estéticas travestis y teoría queer*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018.
- Sandahl, Carrie, "Queering the Crip or Crippling the Queer?: Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance", *GLQ*, n° 9, 2003, p. 25-56.
- Smiraglia, Romina, "La irrupción de lo queer: Cuerpos abyectos y eróticas disidentes en los márgenes del cine argentino contemporáneo", *InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer*, n° 12, 2017, p. 154-171.
- Sontag, Susan, "Notas sobre lo camp", *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- Visconti, Marcela, "Astucias del cuerpo", Julia Kratje (comp.), *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine*

contemporáneo, Adrogué, La cebra, 2020, p. 65-76.

NOTES

- 1 Vale apuntar que el concepto de “estilo tardío”, formulado por Theodor W. Adorno, que alude al mayor criterio para determinar la valía de los artistas, tal como es retomado por Edwar Said a propósito de la obra de Beethoven, puede ser pertinente para profundizar esta hipótesis.
- 2 En líneas generales, sobre la filmografía de María Luisa Bemberg, remito al ensayo de Clara Fontana (1993) y al de Elena Goity (1994), a las compilaciones *An Argentine Passion. María Luisa Bemberg and Her Films* (2000) y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2002) y a los textos reunidos en Julia Kratje y Marcela Visconti (2020).
- 3 Teresa de Lauretis sostiene que un texto *queer* inscribe la sexualidad como algo más que sexo: como una pulsión no simbolizable, que está más allá del alcance del ego: “He llamado *queer* al espacio en el que Freud imagina que opera la pulsión, moviéndose del cuerpo a la mente y viceversa, porque es un espacio no solo no homogéneo sino más precisamente heterotópico: es el espacio de un tránsito, un desplazamiento, un pasaje y una transformación, no un espacio referencial sino figurativo” (2011: 246). Sobre la reciprocidad productiva entre la teoría *queer* y los estudios sobre discapacidad, la identidad *queer* y la identidad *crip* (tullida), el activismo *queer* y el activismo *crip*, véase Carrie Sandahl (2003) y el libro coordinado por Alfonsina Angelino, María Eugenia Almeida y Camila Arbuet Osuna (2023).
- 4 Se trata de un posicionamiento crítico opuesto a la extendida cultura de la cancelación: sin ir más lejos, en enero de 2024 se conoció la noticia de que el Museo del Prado, en España, revisó miles de carteles de cuadros expuestos y de textos de su página web para eliminar palabras “ofensivas”, tales como “disminuido”, “deforme” o “enano”, por considerarlas lesivas para las personas con discapacidad. Por caso, en el cuadro “El Niño de Vallecas” de Velázquez se quitó de la descripción la palabra “enanismo” y se la reemplazó por “acondroplasia”. ¿Acaso porque el glosario del campo de la medicina parecería redundar en una elección neutral y exenta de conflicto?
- 5 “El eterno varón vulnerable”, *Página/12*, 1993 (s/n). Al principio, junto con el productor Oscar Kramer, Bemberg había pensado en un actor europeo más joven, como Gérard Depardieu. Sin embargo, sus fans argentinas reci-

bieron con fervor a Marcello Mastroianni; varias, inclusive, se le colgaron del cuello y lo tiraron al suelo: “No puede ser, yo ya soy un *vieux monsieur*”, cuenta Osvaldo Soriano que Mastroianni exclamó, y prosigue: “Uno lo comprende, pero también lo envidia un poco: son tan hermosas esas azafatas que acaban de besarlo, tan tiernas las adolescentes que lo toquetean... ¿Siempre le fue tan bien con las mujeres?” (s/r). En el cuento se indica que Ludovico D’Andrea “parecía Tyrone Power” (Llinás, 1993: 22), estrella de Hollywood, a quien la prensa amarillista le adjudicaba romances con otras y otros símbolos sexuales de la época dorada del cine, tales como Errol Flynn, Marlon Brando, Lana Turner y Anita Ekberg. En un fragmento de una entrevista a Luisina Brando, titulado “Cholula”, la actriz confiesa que, al tercer día del rodaje, no aguantó más las ganas y le pidió un autógrafo a Mastroianni: “Era mi amor imposible”.

6 Hilarante e irreverente, *La città delle donne*, de Federico Fellini, tiene un lejano aire de familia con *De eso no se habla*. En ese film de 1980, Mastroianni queda atrapado en un universo delirante al mando de unas aguerridas feministas que se reúnen en torno a un congreso internacional.

7 Nota escrita por Ana María Fullone para *Revista Gente* (s/r).

8 El vestuario hecho por Graciela Galán, la escenografía de Jorge Sarudiansky, la música compuesta y dirigida por Nicola Piovani (el último músico de Federico Fellini) y la iluminación a cargo de Félix Monti construyen un clima de irre realidad y atemporalidad. En efecto, la noche americana, una luz azul para la filmación diurna, la voz *over* masculina (Alfredo Alcón) de un narrador (que recién al final se revela que correspondería a una voz en *off*, la del personaje Mohamed) que aparece lo mínimo indispensable, y el leitmotiv felliniano operan como artilugios que alimentan un tono de fábula. Es el único film de Bemberg que Lita Stantic no produjo, debido a que estaba rodando su largometraje *Un muro de silencio* (1993).

9 No obstante, Verónica Llinás, que había integrado el grupo Gambas al ajillo, emblemático de la escena *under* de mediados de los ochenta, cuenta una anécdota de cuando estaba filmando una secuencia del bar, que exhibe los límites de lo decible y lo mostrable respecto del humor en el film de Bemberg: “Yo estaba en la barra, venía un actor (no me acuerdo quién) a pedir algo al barman y me deslizaba una mano por el culo. Tiramos un par de tomas que, por distintas razones, hubo que repetir, y en una se me ocurrió hacerle lo mismo al actor; o sea, cuando él me tocó el culo, yo se lo toqué a él. ‘¡Corten!’, se oyó. Esperamos varios minutos sin saber qué pasaba. Al rato viene el asistente, que creo que era Alejandro Maci, a decirme: ‘María

Luisa todavía se está riendo de tu tocada de culo, pero no puede quedar, hay que hacerlo de nuevo porque en esa época una mujer no iba a hacer una cosa así, ni aunque fuera prostituta'. 'Maldita rigurosidad histórica', me dije; si fue gracioso, ¡qué importa! Pero ella no pensaba lo mismo: el humor no era su fuerte y la corrección no era el mío" (en Kratje y Visconti, 2020, p. 136).

10 Alice Guy narra en sus memorias que, desde que se logró fabricar la primera película, a León Gaumont lo perseguía el deseo de darle sonido, color y relieve a las imágenes. El cronófono, primer aparato sonoro de invención francesa, logró en 1900 la primera película sonora en disco: "No era el cine sonoro como ustedes lo conocen. La voz del artista (cantando, hablando) y la música de baile eran grabadas en los talleres. Los artistas pasaban luego al estudio, donde ensayaban su rol hasta que se obtenía un sincronismo perfecto con la grabación del fonógrafo. Entonces se realizaba la filmación cinematográfica. Los dos aparatos eran reunidos en un dispositivo eléctrico que aseguraba la sincronización. Estuve a cargo de esta parte cinematográfica del catálogo y filmé a las hermanas [Suzanne, Louise, Blanche] Mante, bailarinas muy en boga en la época, o a Rose Caron, de la Ópera, en una clase de canto. Con la señora Mathieu-Luce y Marguerite Care, de la Ópera-Cómica, Noté, de la Ópera, la señorita Bourgeois y otras, grabamos *Fausto*, *Mignon*, *Carmen*, *Los dragones de Villars*, *Mireille* y muchas otras" (Guy, 2021, p. 117-118).

11 Según la síntesis que propone Jean-Pierre Esquenazi a partir de los estudios feministas sobre la *femme fatale* (comenzando por Mary Ann Doane): "Entre los rasgos que se le atribuyen al personaje de la mujer fatal, el que más se destaca y, sin dudas, el más evidente, es la forma en que su presentación tiende a construir un mito sexual: (...) siempre extraordinariamente expresivas, dibujan la imagen de una mujer poderosa y sensual. Son situadas en el centro de la imagen y la dominan, atrayendo las miradas y las perspectivas en un cuadro centrípeto" (2018, p. 340-341).

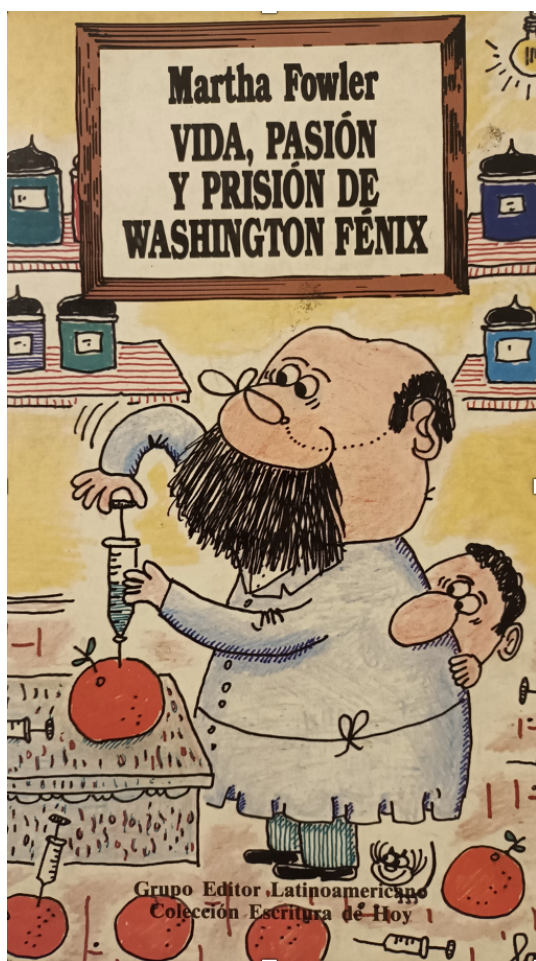
12 Bemberg dijo en una entrevista que le interesaba filmar esa historia en un pueblo perdido en el tiempo para eludir el registro de los efectos sociales de la televisión, del feminismo y del psicoanálisis. Paradójicamente, contrata un elenco de actores televisivos, filma con una perspectiva feminista y pone el foco en los mecanismos inconscientes de la represión.

13 Además, siguiendo a Cecilia Macón: "En una inversión clave, el objeto de esta suerte de sátira pasa a ser la actitud de quienes la prohíben. Como en el uso del ridículo practicado por las vanguardias (el Teatro de lo ridículo,

Tristan Tzara, los happenings), hay aquí un intento por devolver en espejo, contra los propios objetores, la falta de sentido de la realidad” (2021, p. 166-167).

14 *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 27/10/1993, p. 3.

15 *Otra esperanza* (1993) de Mercedes Frutos, quizás, podría situarse en esta línea. Por otra parte, en uno de los sectores de la muestra “Bemberg, las ideas hay que vivirlas”, curada por María del Carmen Vieites para conmemorar el centenario del nacimiento de María Luisa Bemberg (Museo del Cine, 2022), se destaca el siguiente texto: “Mediante una mirada y estética propias, Bemberg fue imponiendo su impronta en Argentina y en el mundo. El público y la crítica reconocieron sus méritos. Cosechó innumerables premios y la trascendencia social que alcanzaron sus películas hizo que fuera una de las directoras nacionales más estudiadas en todo el mundo. Hasta los humoristas más populares reflejaron su trascendencia política y social”. Al lado de esa placa, se reproducen viñetas de humoristas gráficos (Landrú, Fontanarrosa y Basurto) en torno a su carrera como cineasta y activista feminista. Casualmente, la portada del libro de Fowler también expone una ilustración de Landrú, admirador del desenfado surrealista, donde se puede apreciar el sello característico de las viñetas dibujadas por el humorista gráfico –el gato, ubicado cerca de la firma– además de las líneas cinéticas y el brillo del foco de luz (recursos comunes del humor gráfico y la historieta para marcar un movimiento o un efecto lumínico que visualmente no tienen registro):



16 Lucrecia Martel afirma que, en sus films, “no se trata de la organización del género comedia, sino de detalles que desvirtúan la solemnidad de los personajes. Muchos de esos toques de humor están en los diálogos, pero también en la organización visual y sonora de las escenas. Como las películas no son estridentes en términos sonoros, y actoralmente tampoco están muy arriba, cuesta entender que yo pueda decir que hay allí humor. Sin embargo, el humor es algo que me preocupa mucho, no porque quiera que las películas tengan humor sino porque las cosas que más me molestan, las que más terribles me parecen, las que no me gustan, son las que resultan ridículas porque es increíble que todavía funcionen. Oponerse al poder con solemnidad, o creer que el poder es solemne, es una batalla perdida. En cambio, si el modo en que el poder se sostiene parece ridículo es más fácil entender y encontrar el humor” (en Christofolletti Barrenha, Kratje y Merchant, 2022, p. 195, versión original en castellano). Con respecto al humor en el cine de Ana Katz, remito a Kratje (2019).

17 Nota escrita por Ana María Fullone para la *Revista Gente* (s/r). El pedido de no mencionar a Alejandra Podestá enfureció a algunos críticos, como Aníbal M. Vinelli, de la *Revista Humor*, que funda su desprecio en una cons-

tatación irrevocable: “Bemberg no es Fellini”. Dice: “No se contará la posterior resolución de la trama salvo para subrayar que si el mensaje se planteaba como una apelación a la tolerancia y la integración, el resultado es todo lo contrario, un destino de nuevo *ghetto* y probable alienación. De eso no se habla, por incluir a una enanita, a Mastroianni y al infierno grande del pueblo pequeño, delata que hubiese sido un buen vehículo para Federico Fellini. Lo dirigió María Luisa Bemberg: no es lo mismo, la falta de crecimiento de la chica es como una metáfora y resumen de la película toda. Prolija y pequeña” (s/r). Para este cronista petulante, el final supone la confirmación de un destino de enajenación. Para la actriz protagonista, en cambio, es un nuevo punto de partida soñado.

18 “Alejandra habló de lo que no se habla”, entrevista de Nan Giménez para *Ámbito Financiero*, 04/06/1993 (s/n).

19 Recorte de diario, Museo del Cine (s/r).

20 El diálogo escrito por Llinás es en francés. Un enano de circo se acerca a Carlota y le dice sonriente: “*Les nains sont pour les cirques... et les cirques sont pour les nains...*”. “*J’ai toujours pensé la même chose...*”, replica Carlota (1993: 35). Es muy probable que los guionistas hayan optado por el italiano debido a las reminiscencias fellinianas del argumento, reforzadas por la presencia de Mastroianni.

21 Ese baile secreto, solitario y gozoso se contrapone totalmente al vals en de la fiesta de su casamiento, cuando Ludovico alza a Charlotte y la revolea por el aire al ritmo de una melodía ejecutada por Fito Páez; “único ídolo” de Alejandra Podestá (“Le encanta mucho más que su ex pareja estelar, Marcello Mastroianni”, señala Carola Sainz en “De eso sí se habla”, *Clarín*, 06/06/1993, s/n), que se encontraba en pleno despegue fenomenal de su carrera musical tras grabar el disco más vendido de la historia argentina, “El amor después del amor”. Carmen Maura y Victoria Abril eran los nombres que, en un comienzo, se habían propuesto para el rol que ocupó Luisina Brando; actrices predilectas de Pedro Almodóvar, a la vez un preferido de Lucrecia Martel, quien pudo filmar su primer largometraje, *La ciénaga*, gracias al apoyo de Lita Stantic, junto a quien también realizó su segundo largometraje, *La niña santa*, sumando además la productora de los hermanos Almodóvar. Félix Monti fue director de fotografía de *La niña santa*, donde vuelven a sonar los cuchicheos furtivos, en boca de mujeres, tan caros a Bemberg (incluso hay fórmulas retóricas que remiten directamente a Yo, la peor de todas), así como la célebre habanera de Bizet. Por cierto, en el videoclip *La balada de Donna Helena*, que retoma imágenes del medimetraje ho-

monómino de Fito Páez, se enfoca a Bemberg con “la luz del amor”. Y entre Páez y Almodóvar, asimismo, hay conexiones muy evidentes. Esta nota apenas tiene la intención de mostrar el boceto de algunas líneas de investigación a futuro, desde una perspectiva de la historia del cine que busque seguir las pistas de conexiones, intermitencias y rumbos inesperados entre textos y contextos.

RÉSUMÉS

Español

En este ensayo propongo analizar el film *De eso no se habla* (1993) como un prisma a través del cual se percibe un cambio de rumbo en la obra de María Luisa Bemberg hacia el final de su vida (Buenos Aires, 1922-1995), en el que ya aparecen delineadas algunas de las transformaciones poéticas y políticas del cine argentino de los años noventa (fundamentalmente, la ausencia de un mensaje aleccionador, moralista y solemne, que abundaba en el cine industrial de la década anterior). Se trata de una apuesta anómala desde la que se podrían trazar coordenadas temáticas y representacionales con respecto a una serie de películas que remueven el imaginario sexual hegemónico por medio de un humor corrosivo. En vez de complacerse en seguir el rumbo establecido para coronar su vertiginosa y deslumbrante carrera que la había catapultado al reconocimiento internacional, la directora se atreve a desconcertar las expectativas de la crítica y del público. *De eso no se habla* marca un giro tardío en el estilo de Bemberg que, en cierto modo, resulta anticipador del fenómeno de renovación del cine argentino que encuentra su apogeo en el cambio de milenio.

English

In this essay, I propose to analyze *De eso no se habla* (1993) as a visual device that refracts a change of direction in the work of María Luisa Bemberg towards the end of her life (Buenos Aires, 1922-1995). This essay seeks to analyze *De eso no se habla* (1993), considering it as a change of direction in the career of MLB as she neared the end of her life. This film allows us to perceive some of the poetic and political transformations of Argentine cinema in the 1990s (fundamentally, the absence of moralistic narratives that had overflowed the industrial cinema of the previous decade). It is an anomalous bet from which thematic and representational keys could be traced with respect to a series of films that stir up hegemonic sexual imagery through corrosive humor. Instead of taking pleasure in following the course established to crown her dizzying and dazzling career that had catapulted her to international recognition, the director dared to upset the expectations of critics and of the public. *De eso no se habla* marks a late turn in Bemberg's style that, in a certain way, anticipates the phenomenon of renewal in Argentine cinema, finding its climax at the turn of the millennium.

Français

Dans ce texte, je propose d'analyser *De eso no se habla* (1993) comme un prisme qui permet d'observer le changement de cap dans l'œuvre de María Luisa Bemberg vers la fin de sa vie (Buenos Aires, 1922-1995). Dans ce film, nous retrouvons certaines des transformations poétiques et politiques du cinéma argentin des années 1990 (notamment l'absence d'un message moralisateur et solennel, qui abondait dans le cinéma industriel de la décennie précédente). Ce pari inattendu invite à tracer les coordonnées thématiques et les régimes de représentation par rapport à une série de films qui déplacent l'imaginaire sexuel hégémonique par un humour corrosif. Au lieu de prendre plaisir à suivre le parcours établi pour couronner sa carrière vertigineuse et fulgurante qui l'avait catapultée vers la reconnaissance internationale, la réalisatrice ose bousculer les attentes de la critique et du public. *De eso no se habla* marque un tournant tardif dans le style de Bemberg qui, d'une certaine manière, anticipe le phénomène de renouveau du cinéma argentin qui trouve son apogée au tournant du millénaire.

INDEX

Mots-clés

Cinéma argentin, María Luisa Bemberg, féminisme, études queer, humour

Keywords

Argentine cinema, María Luisa Bemberg, feminism, queer studies, humor.

Palabras claves

Cine argentino, María Luisa Bemberg, feminismo, estudios queer, humor.

AUTEUR

Julia Kratje

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (UBA/CONICET) Julia Kratje es doctora por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora en el CONICET y como profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (Eudeba, 2019, Primer Premio del Concurso Investiga Cultura) y compilado *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (La cebra, 2020), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (INCAA, 2020), *De cuerpo entero. Debates feministas y campo cultural en Argentina 1960-1980* (Waldhuter, 2021) y *ReFocus. The films of Lucrecia Martel* (Edinburgh University Press, 2022).