

ARTÍCULOS



Martín Sichetti. *Retrato de su muerte*. 2023.

EL DESEO Y LO EXCÉNTRICO EN EL CINE DE MARÍA LUISA BEMBERG Y ANAHÍ BERNERI

DESIRE AND THE
ECCENTRIC IN MARÍA LUISA BEMBERG AND ANAHÍ BERNERI'S FILMS

Florencia Guardia

Universidad Nacional de Cuyo – Universidad Nacional de Tres de Febrero

María Florencia Guardia es licenciada en sociología por la UNCuyo, ha investigado sobre la desigualdad de género en la industria cinematográfica argentina y el activismo digital de las trabajadoras audiovisuales en la pandemia por Covid-19. Fue becada por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) para dictar la formación “Repensando nuestro lugar en el arte”. Es miembro pleno del Instituto de Estudios de Género y Mujeres (IDEGEM) y del Centro de Estudios Feminista Alieda Verboeven. Actualmente se encuentra finalizando la Maestría en Estudios y Políticas de Género de la UNTREF.

Contacto: florenciaguardia@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-8868-2213>

DOI 10.5281/zenodo.17632102

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Cine
Directoras
Feminismo
Excéntrico
Género

*El siguiente artículo propone relacionar los trabajos de las realizadoras María Luisa Bemberg y Anahí Berneri. Ambas directoras ruedan sus trabajos en contextos socioculturales disímiles, por un lado, Bemberg abre la década de 1980 del cine nacional con la producción de narrativas feministas. Su reconocimiento como directora hace visible la participación de las mujeres en roles masculinizados hasta ese momento. Por otro lado, Anahí Berneri pertenece a la nueva generación de cineastas que a fines de la década de 1990 gestaron una nueva estética audiovisual conocida como Nuevo Cine Argentino. Este cambio fue acompañado por una creciente participación de mujeres detrás de la cámara gracias a la reciente formación académica en el rubro audiovisual. Las películas seleccionadas para nuestro análisis serán, por un lado, la última producción de María Luisa Bemberg *De eso no se habla* (1990) y la ópera prima de Anahí Berneri *Un año sin amor* (2004). Las dos películas recorren los bordes del relato cinematográfico clásico sobre la corporalidad, el deseo y la sexualidad. Nuestro análisis observará en estos textos fílmicos las figuras de lo excéntrico y el deseo, poniendo en relación las historias de sus protagonistas, Pablo un escritor portador de HIV y Carlota una mujer enana.*

ABSTRACT

KEYWORDS

Cinema
Female directors
Feminism
Eccentric
Gender

*The following article proposes to connect the works of filmmakers María Luisa Bemberg and Anahí Berneri. Both directors filmed their works in dissimilar sociocultural contexts. On the one hand, Bemberg opened the 1980s of Argentine cinema with the production of feminist narratives. Her recognition as a director highlights the participation of women in previously masculinized roles. On the other hand, Anahí Berneri belongs to the new generation of filmmakers who, in the late 1990s, developed a new audiovisual aesthetic known as New Argentine Cinema. This change was accompanied by a growing participation of women behind the camera thanks to recent academic training in the audiovisual field. The films selected for our analysis are, on the one hand, María Luisa Bemberg's latest production, *De eso no se habla* (1990), and Anahí Berneri's debut feature, *Un año sin amor* (2004). Both films explore the boundaries of the classic cinematic narrative about corporality, desire, and sexuality. Our analysis will examine the figures of eccentricity and desire in these films, connecting the stories of their protagonists: Pablo, a writer living with HIV, and Carlota, a dwarf woman.*

La errancia al código clásico

Con la consagración de la Meca del cine en la década de 1930 en California, Estados Unidos, se creó un método exitoso compuesto por un esquema jerarquizado de trabajo ordenado por una división sexual de las tareas que, junto a un código narrativo singular, permitió al arte cinematográfico convertirse en una industria mundial. A este modelo cinematográfico se lo conoce como cine clásico, el cual se convirtió en un referente a seguir para la cinematografía argentina. En relación con esta industrialización Annette Kuhn (1991) argumenta que este modelo comprende la combinación de condiciones institucionales de producción, distribución y exhibición de películas para mercados masivos de todo el mundo con un conjunto peculiar de características textuales que se asocian al texto realista clásico de ruptura-resolución.

En la década de 1980 Argentina sufría la transición entre la dictadura militar y el sistema democrático que trastabillaba a causa de los daños socioculturales provocados por el “Proceso de reorganización nacional”. Éste, a través de diferentes dispositivos produjo el mutismo, la desaparición forzada de personas, la fuga de cerebros, el endeudamiento económico y, en su último tramo, la incursión a la guerra de Malvinas. En este curso de los hechos el proceso creativo del cine quedó estancado por la censura, circulando mayoritariamente películas de narrativas sencillas que eran aceptadas por los aparatos censores de la dictadura, como son las películas de Palito Ortega *¡Que linda es mi familia!* (1980), *Departamento compartido* (1980) y *Las mujeres son cosas de guapos* (1981) dirigidas por Hugo Sofovich o *Los reyes del sablazo* (1984) y *Los colimbas se divierten* (1986) de Enrique Carreras, entre otras.

Sin embargo, algunos directores como Alejandro Doria con *Los Miedos* (1980), Adolfo Aristarain con *Tiempo de revancha* (1980), David José Kohon con *Un Agujero en la pared* (1982) o Eliseo Subiela en *Hombre mirando al sudeste* (1986), entre otros, hicieron la diferencia en esta década. En este contexto María Luisa Bemberg estrena su ópera prima *Momentos* (1981). Gracias a la influencia teórica del feminismo y la experiencia de su activismo en la Unión Feminista Argentina (UFA) durante los años setenta es que la directora saltó a la gran pantalla con narrativas feministas. Si bien el modelo de trabajo que implementó Bemberg para sus producciones se enmarca en el cine clásico, la directora realizó algunas variaciones, por un lado, en el esquema de trabajo incorporó a mujeres en roles técnicos de poder y decisión, como con su productora Lita Stantic. Por otro lado, las historias estuvieron protagonizadas por mujeres que tenían una voz propia, las cuales no necesitaban el apoyo de un protagonista masculino. Asimismo, las películas de Bemberg reponen temas tabúes de la sociedad argentina de ese tiempo como, por ejemplo, el affaire sexual de una mujer fuera del matrimonio en *Momentos* (1981), el divorcio en *Señora de nadie* (1982), el control de las instituciones sociales sobre las mujeres en *Camila* (1984), la infelicidad que producen los roles de género en *Miss Mary* y el deseo de conocimiento en *Yo, la peor de todas* (1990).

En 1990 María Luisa Bemberg rueda su última película basada en la historia homónima de Julio Llinás, *De eso no se habla*. Su protagonista Carlota (Alejandra Podestá) es una mujer enana que se encuentra encerrada en las fronteras de un pequeño pueblo bajo la vergüenza de su madre Leonor (Luisina Brando) y la censura social producida por ella para silenciar la diferencia física de su hija. Si bien Carlota recibe una formación privilegiada con profesores particulares de música, literatura, idioma e historia, ella sabe que lo que pueda llegar a ser con su vida en ese lugar está limitado por aquello que no se habla. Es así como su vida se adapta a las dimensiones de los otros.

Avanzando a la década de los noventa la escena cinematográfica se configuró por una nueva generación de cineastas que ansiaban formarse en el oficio. Este hecho fue acompañado con la fundación de escuelas de cine públicas y privadas que contuvieron a un gran cupo de alumnado femenino. A su vez, las representaciones audiovisuales estuvieron atravesadas por los efectos de la transición democrática, el deterioro económico, la emergencia de espacios alternativos y una poderosa insatisfacción con el cine clásico de los ochenta. Así las narraciones del Nuevo Cine Argentino se distanciaron de las convenciones clásicas, trabajando con los silencios, los sonidos diegéticos como los murmullos, los ruidos de la ciudad o el campo, los travelling, la cámara en mano, los planos cortados, los personajes marginales y antihéroes fueron la palestra sobre la que se creó esta nueva propuesta.

En este contexto, la realizadora Anahí Berneri presenta su ópera prima *Un año sin amor* (2004) basada en la novela homónima de Pablo Pérez, el cual relata los días de Pablo (Juan Minujín) un escritor, poeta y eventual profesor de francés el cual convive con la enfermedad del sida y experimenta los primeros tratamientos farmacológicos con el AZT (Azidotimidina) en la mitad de la década del noventa en Buenos Aires, cuando este fármaco permitió que un síndrome que era mortal se transformara en un síndrome crónico. Pablo se propone escribir una novela con sus diarios íntimos, narrando en detalle su cotidianidad, acentuando los interrogantes sobre el deterioro de su cuerpo a causa de la enfermedad y la necesidad de experimentar placer unido al deseo de recibir amor. Estas búsquedas lo llevan primeramente por cines porno y boliches hasta llegar a las prácticas de BDSM (Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo, Masoquismo) compartidas con otros que como él circulan por los espacios subterráneos de la ciudad.

En el cine de Berneri la forma de la composición fílmica se hace a partir de preguntas personales ligadas a temáticas que el feminismo ha demostrado que no solo corresponden al ámbito de lo privado sino al conjunto de las mujeres. Así los tópicos recurrentes de sus trabajos son los vínculos, la sexualidad, la maternidad y la corporalidad, como pueden verse en *Encarnación* (2007) sobre el paso del tiempo en el cuerpo y el fin de la carrera profesional de una actriz, *Por tu culpa* (2010) enfocada en la mirada social que pesa sobre rol de la maternidad o *Aire Libre* (2014) con el desmoronamiento de los vínculos amorosos.

Finalmente, rompiendo con el cine clásico, Berneri se distancia de los planos fílmicos comunes como el primer plano cerrado sobre el objeto o la persona, para optar por planos cortados, el énfasis del sonido, el uso de la cámara en mano y otros elementos que ayudan a la reconstrucción de la gestualidad y corporalidad cotidiana de sus protagonistas.

Salida del encierro y búsqueda del deseo

Para abordar nuestro análisis vamos a tomar a los protagonistas de ambas historias, Pablo en *Un año sin amor* y a Carlota en *De eso no se habla*. Consideramos que los personajes entran bajo la definición de *sujetos excéntricos*, dado que, el cuerpo enano de Carlota y la homosexualidad de Pablo son condiciones bajo las cuales la mirada social los inferioriza. Siguiendo a Teresa De Lauretis (2000) lo excéntrico aquí constituye un modo de pensamiento y conjunto de prácticas que se distancia de los aparatos socioculturales de la heterosexualidad, como así también, de las categorías rígidas del género que excluyen a otros sujetos políticos. De esta manera, lo excéntrico ocupa múltiples posiciones que aquí son abordadas desde el cuerpo enano y homosexual.

Tanto Pablo como Carlota buscan romper las ataduras sociales que los constriñen al encierro. Así encontramos en la expresión “salir del armario” un punto en común para ilustrar esta situación. Siguiendo a Eve Kosofsky Segwick tanto la producción de discursos como de silencios en relación con el armario son importantes para pensar en la circulación del saber y de la ignorancia, (entendida como un saber erróneo). Ambas, son relevantes en la producción de sentidos, de significados y de personas.

El ser gay o el ser potencialmente clasificable como gay en este sistema -es decir, el ser sexuado y generizado- es caer bajo los auspicios radicalmente superpuestos de un discurso universalizador de actos o relaciones y, al mismo tiempo, de un discurso minorizador de tipo de personas, radicalmente superpuestos. (SEGWICK, 1998:72).



En el caso del personaje de Pablo, es un homosexual que retorna a Buenos Aires a vivir temporalmente con su tía. La reciente separación de Pablo y el contagio de HIV lo lleva a buscar el sentido de su vida preguntándose sobre quién es él y que busca. En consecuencia, desde su encierro escribe, por un lado, su diario personal y algunos poemas, como por otro lado, intenta redactar anuncios para el diario en los cuales hace explícito su deseo de compañía: “30, 1.73, 70, rapado, buen cuerpo. Busco amante o amigo varonil, activo, protector, bien dotado, para relación estable con sexo seguro”.

En su búsqueda de amor y placer, decide hacer visible la enfermedad con la que convive: “Espíritu franco, idealista, busco compartir placeres, sexo, amistad, con hombre masculino hasta 40. Yo: 30, 1.73, 64, rapado, (HIV+)”. Pero ante la caída de interesados en su última publicación a causa de su enfermedad encuentra en el diario el siguiente anuncio: “Pareja Leather SM busca tercero interesado”. Este llamado le brinda la oportunidad de experimentar con su cuerpo y despertar el deseo por Martín, el miembro más joven de la pareja leather.

En el caso de Carlota también podemos pensar en esta analogía *queer* “salir del armario” dado que su diferencia hace que su madre; en complicidad con los lugareños de San José de los Altares; la encierre dentro de las fronteras de su pueblo. En una escena de la película, la protagonista se encuentra mirándose frente al espejo de su cuarto con un vestido, disfrutando de la música y el movimiento de su cuerpo al compás de la canción *L'amour est un oiseau rebelle*¹. En esta escena íntima la música se interrumpe con el

¹ Es un famoso aria de la ópera *Carmen* de Georges Bizet compuesta en 1875. La canción hace alusión a la figura indomable de Carmen y su deseo de ser libre.

ojo vigilante de su madre Leonor, quien vestía de manera infantil a Carlota el mayor tiempo posible para alargar su infancia y adolescencia.



La escena que observa Leonor le causa angustia. Ella ve el reflejo de lo que su hija desea, ser libre y disfrutar de su cuerpo adulto. Carlota disfruta soñando frente al espejo, pero para Leonor la escena despierta el terror de que su hija haga enunciable esa diferencia, siendo motivo de vergüenza para ella. Al cerrarse la puerta de la habitación Carlota retoma la música y el baile frente al espejo, mientras que Leonor llora en el living.

Mundo enano

*Los gestos son tan repetidos
están automatizados
y ya no tiene sentido
nos atan a un mundo enano.
¡Saquen el tapón, por favor!
quiero algo mejor desde hoy.
Gastando las mismas camisas
que fingen los mismos colores*

*gozando los mismos placeres
castigados por el mismo dolor.*
(Virus, Agujero interior, 1983)

Las composiciones de Roberto Jacoby cantadas por Federico Moura en su banda Virus indicaba que, lo que llaman “normalidad”, termina por reducir todo a un *Mundo enano*. Esta actitud frente a lo diferente nos permite pensar la idea de monstruosidad en nuestros protagonistas Pablo y Carlota. La figura del monstruo es entendida como aquello a lo que la sociedad teme, le genera repulsión, pero a la vez atrae la mirada de los otros provocando una fascinación. Esta monstruosidad se relaciona con la idea de fracaso de Jack Halberstam, el cual señala que los modelos de éxito y de fracaso de las sociedades contemporáneas agrupan a las personas entre ganadores y perdedores. Así el autor reflexiona desde el *arte queer del fracaso* las posibles salidas a las desilusiones que se generan por fracasar continuamente ante los modelos meritocráticos del éxito, la belleza, la corporalidad hegemónica, la heterosexualidad obligatoria, el dinero, entre otros. “Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo” (HALBERSTAM, 2011: p14).

En *De eso no se habla* el circo² es un atractivo itinerante que le genera temor a Leonor, madre de Carlota. La exhibición de la diferencia como un atractivo de destrezas, pero también de excentricidades son motivos de burla, comedia o inferioridad. El esfuerzo de Leonor por dotar a su hija de los mejores capitales simbólicos, no son sino al mismo tiempo una pantalla de la negación de ella por aceptar la diferencia de su hija y dejarla vivir sin tapujos.

Carlota pasa de la tutela de su madre al matrimonio con Ludovico D'Andrea (Marcello Mastroianni), un cosmopolita de edad, codiciado y respetado por el pequeño pueblo de San José de los Altares. La relación de Carlota con Ludovico le permite experimentar un cierto grado de libertad, aunque el arribo del circo al pueblo despierta el temor de Ludovico fomentado por Leonor. Carlota se agota de las restricciones de estas figuras de autoridad que la rodean, decidiendo huir de su casa en la madrugada. Aproximándose lentamente al lugar donde el circo descansa luego de su última función, los ojos de Carlota observan con fascinación ese mundo itinerante de lenguajes y de lugares que ella sólo podía imaginar a través de los libros de historia y geografía. La

² En el cine clásico la película *Freaks* (1932) de Tod Browning cuenta la historia de Hans un enano que se enamora de Cleopatra una trapecista del circo. Cuando esta se entera de que Hans ha heredado una gran fortuna quiere aprovecharse de él, pero sus intenciones son descubiertas y los integrantes del circo cobran venganza contra ella. En esta película los “raros” pasan a hacer lo común, por el contrario, los “normales” como Cleopatra y su novio forzado se convierten en lo “otro” que causa daño y exclusión.

mismidad con “los otros” que como ella querían moverse libremente la impulsan a irse con la caravana.

Desde los aportes de la teoría *Crip* o teoría *Tullida* los insultos cotidianos que sufren las personas enanas, rengos, ciegos, se subvierten con el objetivo de construir una resistencia a la corporalidad funcional y capacitista que se erige como norma. De esta manera, Carlota no debía adaptarse a las dimensiones de los otros, ni demostrar mediante su capital simbólico estar a la altura de los demás, por el contrario, su camino de libertad era la diferencia y ser reconocida en su autenticidad.

Por último, el modelo social, centrado en analizar las condiciones materiales de las personas discapacitadas y acabar con dicha privación, subestima el papel de las prácticas culturales en la sociedad (Waldschmidt 2017) y, en particular, que la violencia que se ejerce en la definición de unas personas como “normales” y otras como “anormales” es la base que define el acceso a los recursos materiales, o que delimita quiénes tienen derecho o no a formar parte de la sociedad. (MOYA, 2022: p3).

Continuando este hilo, la homosexualidad también fue concebida como una monstruosidad, entendida desde un primer momento como una perversión y luego catalogada como una patología psiquiátrica por el enfoque biomédico que buscó por décadas rehabilitar tanto al cuerpo homosexual como a los cuerpos “discapacitados”. Como señaló Michel Foucault en *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber* (2009) el surgimiento de la homosexualidad se ubica en Occidente entre los siglos XVIII y XX junto a los dispositivos represivos que sancionan las prácticas homosexuales y buscan corregirlas. En relación con el poder de normalización, el autor explica:

Con la pericia tenemos una práctica que concierne a los anormales, pone en juego cierto poder de normalización y tiende, poco a poco, por su propia fuerza, por los efectos de unión que asegura entre lo médico y lo judicial, a transformar tanto el poder judicial como el saber psiquiátrico, a construirse como instancia de control del anormal (FOUCAULT, 2007: p49).

En *Un año sin amor*, Pablo no tiene un espacio propio y necesita el apoyo económico de su padre. La convivencia con su tía, una mujer que no puede valerse por sí misma y depende económicamente de su hermano, hace más pesada la cotidianidad para él, lavando, ordenando y esperando el turno para usar el teléfono. En una discusión de Pablo con su tía por la espera de un llamado, esta lo insulta llamándolo marica y le exclama, como así también lo hace su padre, que es un desagradecido por “todo lo que ellos han hecho por él”. Pablo se encuentra solitario en su retorno al país. Así, por las noches busca a otros que puedan serle de compañía.

Al mismo tiempo, la convivencia con el HIV es un tema álgido ya que en la década de los ochenta y noventa se diseminó el miedo de la enfermedad que hasta ese entonces no tenía cura y se estigmatizó a la comunidad gay³ como responsables de la pandemia. La sinceridad de Pablo como portador de la enfermedad es motivo de distancia de posibles amantes y genera la dificultad de hacer nuevos vínculos.

En un principio vemos como la tos y la fiebre se apodera de él, tomando mayor protagonismo su deterioro por culpa de lo que él llama esa “enfermedad monstruosamente porno”. Su aversión para internarse y recibir medicación lo ponen en un dilema entre sus deseos de vivir, experimentar el amor y el placer, en contra de un cuerpo que se va debilitando. Finalmente, Pablo incorpora la nueva medicación AZT contra el HIV, la cual describe como invasiva y desagradable, intentando introducir otras formas de proteger su sistema inmunológico y sentirse en mayor conexión con su cuerpo.

Bajo la mirada de los otros

En los dos textos fílmicos podemos observar que en el curso de las historias de nuestros protagonistas las miradas hacia ellos son desiguales. Esta desigualdad está construida desde un plano picado, es decir, de arriba hacia abajo. El recurso permite a las directoras marcar en distintos puntos narrativos la forma en la que el entorno observa a nuestros protagonistas produciendo la distinción entre “lo normal” y “lo diferente”.

En el caso de Carlota, la mirada de los otros toma por momentos una forma paternalista de protección, mientras que, en otras escenas, las miradas expresan la inferioridad de Carlota ante ellos. Como podemos ilustrar en la siguiente escena que inicia la película.

³ En la Argentina de los años noventa el activismo gay estaba ocupando mayor visibilidad mediática gracias a la tapa en la revista siete días con el abrazo de los activistas de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), Carlos Jauregui y Yoel Soria, como así también, la primera marcha del orgullo acompañado por grupos feministas, lesbianas, travesti-trans y organizaciones de derechos humanos, la cual tuvo la particularidad de que muchos de sus participantes fueron enmascarados para ocultar su identidad y evitar las situaciones de discriminación o despido en sus espacios laborales. En estos años comienzan a hacerse visibles las campañas de prevención y control del SIDA.



En ella vemos la celebración del cumpleaños de Carlota, en donde las madres del pueblo entrecruzan miradas y susurros sobre el inevitable crecimiento de Carlota y lo que Leonor no quiere asumir, el enanismo de su hija. Es en este momento que Leonor toma cartas en el asunto para producir el silencio sobre el tema, quemando todos los libros y representaciones que hicieran alusión al enanismo en el pueblo.

Otro momento relevante en la producción de la mirada social sobre la diferencia, es el casamiento de Carlota con Ludovico. Leonor se preocupa por silenciar todos los detalles de la pareja que puedan desatar las risas o murmullos. De esta manera, arregla la entrega de la novia al altar por el alcalde de San José de los Altares, el cual se encontraba en sillas de ruedas. Otro elemento importante, son las escaleras dispuestas frente al altar para que la novia esté a la altura del novio. Finalmente, con la afirmación de la pareja a sus votos maritales, Ludovico y Carlota se retiran hacia la puerta de la iglesia, en esta ida, los ojos de los asistentes posan la mirada sobre los novios entre llantos de algunas mujeres del burdel que se despiden de Ludovico, como aquellas miradas disimuladas y de bocas

apretadas que contemplan la ceremonia. Irónicamente Leonor estalla en un llanto de risa y angustia que disipa el centro de atención en la pareja y la enfoca en ella.



En el caso de *Un año sin amor* la cámara nos muestra la sumisión de Pablo hacia algunas de las figuras de autoridad de la historia. Como se muestra en la siguiente escena, donde Pablo regresa del boliche con un chico pero advierte que su padre lo espera en la cocina para manifestar la decepción que siente ante la publicación de su novela, en donde expone bajo seudónimos los vínculos que tiene con ellos. Pablo se sienta en una silla de la cocina, escucha en silencio y mira a su padre de abajo hacia arriba, transmitiendo una actitud de subordinación, bajando la cabeza de vez en cuando, sin sostener una discusión con él.



En otra escena, observamos la asistencia de Pablo a la publicación de la pareja Leather. La espera de él en las escalinatas del edificio del “comisario” (miembro de la pareja Leather y organizador de los encuentros BDSM) nos ilustra el rol que Pablo desempeñará en este círculo.



Con una actitud vergonzosa, tímida y observadora, el escritor se adentra al mundo de la pareja sintiéndose cada vez más atraído por Martín (pareja del comisario) quien logra personificar el deseo de amor y placer que él estaba buscando. Sin embargo, este amor no resulta correspondido, Martín juega dominando a Pablo por fuera de la relación con el comisario, sin embargo, su interés por él no prospera. El lazo de la pareja con Pablo se rompe definitivamente luego de un encuentro sexual en el que Pablo se ve sometido a una práctica de sumisión que lo deja vulnerable.

Reivindicación de la diferencia

Tomando a Halberstam (2011) el fracaso de nuestros personajes son un punto de inflexión a la normalidad impuesta. En el caso de la película de Bemberg, la directora decide no respetar el final escrito en la novela de Julio Llinás, en la cual Carlota huye enamorada de Ludovico D'Andrea. La variación argumental le brinda una mayor autonomía a la protagonista. Como comentamos, Carlota incorpora varios elementos para adaptarse a "la normalidad" de los otros con la educación y el matrimonio con Ludovico. Pero la llegada del circo le ofrece la posibilidad de habitar otros mundos, en el cual Carlota decide embarcarse.

En la escena final Carlota se encuentra arriba de un caballo blanco con un traje de colores. Desde un plano picado Carlota es ahora quien mira a los demás desde arriba, despidiéndose de su amigo Mojame y del resto del pueblo que se acerca para ver marchar a la caravana. Ante la partida de Carlota, la voz en off de su amigo Mojame nos relata que «Leonor se encerró para siempre entre las paredes de su casa y nunca más habló con nadie. D'Andrea concurrió a la alcaldía sin formular el menor comentario, pero por la tarde ya no se supo nada de él».



En su última producción María Luisa Bemberg agrega una leyenda en la presentación de la película la cual dice «Esta historia está dedicada a todas aquellas

personas que tienen el valor de ser diferentes para encontrarse a sí mismas». La fuerza temática que leemos en la historia es el alegato a la diferencia y a la elección de vida.

En *Un año sin amor* Pablo tiene que abandonar el departamento familiar por pedido de su padre. El escritor está quebrado emocionalmente ante la situación, pero sostiene su derecho a narrar su propia historia. De esta manera, Pablo recoge sus cosas y recurre a una libreta de contactos para buscar donde quedarse por algunos días. La cámara de Anahí Berneri sigue los pasos del escritor desde que abandona el departamento hasta que se pierde caminando por las calles nocturnas de Buenos Aires. Como un final abierto, vemos el retorno de Pablo a los cines porno en donde se encuentra con otros en esa búsqueda de refugio y placer. Como se observa en esta imagen final, la cámara capta el reflejo de Pablo frente a la boletería del cine, un reflejo de sí mismo, con su maletín y la vestimenta que forma parte de su identidad jeans, borcegos, remera y rapado, volviendo a los espacios donde se siente bien, buscándose así mismo.



A casi treinta y cinco años del estreno *De esto no se habla* y a veintiún años de *Un año sin amor* sus historias dialogan con los cambios socioculturales producidos por las luchas LGTBIQ+ y los feminismos contemporáneos. A modo de cierre, una expresión que sintetiza a nuestros protagonistas es la proclamación de Susy Shock, artista trans sudaca argentina, «Reivindico mi derecho a ser un monstruo ¡Que otros sean lo Normal!».

Palabras finales

En este artículo intentamos poner en relación dos textos fílmicos que suceden en contextos socioculturales muy distintos. *De eso no se habla* y *Un año sin amor* son dos piezas

filmicas relevantes dentro de la filmografía de las directoras, en una primera parte, la última producción de María Luisa Bemberg narra una historia alternativa a la novela original de Julio Llinás donde Carlota huye enamorada de Ludovico D'Andrea. Como las otras producciones de la directora, las mujeres de sus historias intentan seguir otros caminos que las liberen de las ataduras sociales como el matrimonio o la maternidad. A su vez, en *De eso no se habla* trabaja con un protagonista femenino que no tiene una corporalidad hegemónica, ni es una actriz reconocida en el medio artístico.

Por otra parte, la ópera prima de Anahí Berneri hace un salto a un mundo desconocido y poco narrado en la cinematografía argentina con las prácticas BDSM y la historia de una persona que convive con el HIV, creando un espacio para que emerjan interrogantes sobre el deseo sexual y la búsqueda de amor. Esta ópera prima fue para la directora una carta de presentación de su estilo cinematográfico en donde su cámara se sumerge en temáticas delicadas, narradas desde una cámara curiosa y distante, para nada prejuiciosa de sus protagonistas, intentando de este modo recuperar los gestos y la corporalidad de estos personajes.

En las películas seleccionadas encontramos algunos puntos de unión entre los protagonistas, Pablo y Carlota, como *sujetos excéntricos* los cuales quedan por fuera de aquello que una sociedad define como normal con las categorías rígidas de corporalidad y género. Nuestros protagonistas comparten un vasto capital simbólico proveído por sus familias pero a su vez, se encuentran en una relación dependiente económica y afectivamente con ellos, especialmente con las figuras de autoridad como su madre y su padre.

Pensamos desde la propuesta de Jack Halberstam (2011) que el fracaso de Carlota y Pablo ante los modelos de éxitos que impone el capitalismo (con cuerpos hegemónicos, heterosexualidad obligatoria, el proyecto de familia, trabajo, productividad, entre muchos más), son modelos estáticos y excluyentes que anulan otras formas posibles de existencia. De esta manera, la circulación del deseo en nuestros protagonistas toma la forma de búsqueda de amor en Pablo, mientras que en el caso de Carlota se presenta como un interrogante sobre las posibilidades de vivir de otra manera. Finalmente, en ambos el costo de elegir vivir su diferencia los hace romper con los vínculos afectivos que querían amoldarlos, para finalmente irse con lo puesto de sus hogares y embarcarse en la búsqueda de sí mismo.

A modo de cierre, pensamos que las historias filmadas por María Luisa Bemberg y Anahí Berneri ofrecieron un punto de fuga al cine clásico con la historia de estos *sujetos excéntricos* que no tenían lugar en la narrativa audiovisual argentina en ese momento. La intención de relacionar la producción filmica de estas directoras puede pensarse a su vez, como una posible genealogía filmica en donde las reflexiones feministas se cuelan en sus interrogantes narrativos y en la metodología filmica.

Bibliografía:

- DE LAURETIS, TERESA. Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo. Madrid: horas y horas, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL. Los anormales: curso en el Collage de France (1974-1975). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FOUCAULT, MICHEL. Historia de la sexualidad 1: voluntad de saber. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008.
- HALBERSTAM, JACK. El arte queer del fracaso. Barcelona: Editorial EGALES, 2011.
- KOSOFSKY SEDGWICK, EVE. Epistemología del armario. Barcelona: Ediciones de la tempestad, 1998.
- KUHN, ANNETTE. Cine de mujeres: feminismo y cine. España, Cátedra 1991.
- MOYA, LAURA. “Teoría tullida. Un recorrido crítico desde los estudios de la discapacidad o diversidad funcional hasta la teoría CRIP”, Revista Internacional de Sociología, vol.80 (1), 2022.