

# El cine como transgresión

## Deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984)

Por Julia Kratje

---

juliakratje@yahoo.com.ar – Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina

---

### SUMARIO:

El objetivo general de este artículo es realizar un análisis de Camila (1984) de María Luisa Bemberg, obra clave para la historización de la relación entre cine y feminismo en la Argentina. El objetivo específico es investigar la construcción de la figura de mujer moderna como sujeto deseante en la transposición de los acontecimientos decimonónicos al film. La hipótesis que guía el trabajo es que el vínculo entre deseo y política aparece expresado bajo una forma cinematográfica convencional orientada por una revisión crítica del drama histórico. Con ese propósito, indagamos el film a partir del horizonte de emancipación abierto por el movimiento de mujeres y la cultura cinematográfica. Teniendo en cuenta las modificaciones operadas en la adaptación de los sucesos documentados, exploramos el repertorio figurativo desde el foco puesto en la relación de la protagonista con la moral católica y los lazos familiares, que perfilan a Camila O'Gorman como un personaje *avant la lettre*.

### DESCRIPTORES:

Cine; María Luisa Bemberg; Feminismo; Deseo; Camila O'Gorman

### SUMMARY:

The general objective of this article is to analyze María Luisa Bemberg's Camila (1984), a fundamental film about the relationship between cinema and feminism in Argentina. The specific objective is to investigate the construction of the figure of modern woman as a desiring subject in the adaptation of nineteenth-century history to the film, whose transposition refers to events of 1847, at the time of the government of Juan Manuel de Rosas (1835-1852). The hypothesis that guides the work is that the link between desire and politics is expressed in a feminist cinematographic form, oriented by a critical revision of the historical drama. With this purpose, I am interested in investigating the film from the horizon of emancipation opened by the women's movement and the cinematographic culture connected with the "second wave".

### DESCRIPTORS:

Argentine cinema; María Luisa Bemberg; Camila O'Gorman; eroticism; synesthesia; feminist perspective.

29



## 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo general de este artículo es realizar un análisis del film *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, obra clave para la historización de la relación entre cine y feminismo en la Argentina. El objetivo específico es investigar la construcción de la figura de mujer moderna como sujeto deseante en la adaptación de los acontecimientos decimonónicos al film<sup>1</sup>, cuya transposición remite a hechos de 1847, en tiempos del gobierno de la denominada “Santa Federación” de Juan Manuel de Rosas (1835-1852). La hipótesis que guía el trabajo es que el vínculo entre deseo y política aparece expresado bajo una forma cinematográfica feminista (cf. Mulvey, 2007; Xavier, 2008; Rich, 1992) orientada por una revisión crítica del drama histórico.

Con este propósito, me interesa indagar el film a partir del horizonte de emancipación abierto por el movimiento de mujeres y la cultura cinematográfica ligada a la “segunda ola”. Teniendo en cuenta las modificaciones operadas en la adaptación de los sucesos documentados, exploro el repertorio figurativo desde el foco puesto en la relación de la protagonista con la moral católica y los lazos familiares, que perfilan a Camila O’Gorman como un personaje *avant la lettre*.

La elaboración cinematográfica de la historia de Camila introduce un giro feminista en la interpretación de los eventos históricos, que pone en primer plano la esfera de la sexualidad y el erotismo a partir de la construcción del personaje protagónico como sujeto deseante<sup>2</sup>. Esta puesta en escena implica un trastrocamiento del sistema de la mirada del cine narrativo convencional: si la preservación de las reglas y convenciones de un orden dado implica mantener inalterables las formas habituales de la percepción, la película de Bemberg incorpora sentidos y percepciones que exceden lo estrictamente visual.

## 2. LA MIRADA EN DISPUTA

El film de María Luisa Bemberg expone una visión crítica de la situación de opresión de las mujeres, con resonancias del movimiento social que cobra fuerza durante la segunda mitad del siglo veinte (cf. Rosa, 2011; Giunta, 2014; Trebisacce, 2013): la vida cotidiana, la reformulación de la separación de lo público y lo privado –bajo el eslogan “lo personal es político”–, la redefinición del concepto de patriarcado y los debates sobre la división sexual del trabajo son algunas de las demandas feministas que repercuten en el discurso cinematográfico de *Camila*.

Desde la década de 1960, se presenta una situación sociocultural renovadora. El acceso masivo de las mujeres a la formación universitaria y al mundo laboral, su participación en la vida política a través de la militancia, el control de la natalidad, la integridad corporal y la autodeterminación sexual forman parte de la llamada “segunda ola” o “nuevo feminismo”. Sobre este fenómeno que conmovió las bases de las convenciones cotidianas y la realidad social reconocida, Carol Vance indica que “el entusiasmo del feminismo, su capacidad de impulsar a las mujeres hacia cambios extraordinarios en su vida, cambios que fueron tan gozosos e inesperados como emocionantes y temibles, vino de la ruptura del silencio y de nombrar lo innombrable. Esta revelación, junto con el pensamiento y el análisis que inspiró, fue radical y revolucionaria: cambió la vida de las mujeres” (1989: 47).

En este contexto, las organizaciones feministas se forman en medio de un clima de represión cultural durante la dictadura encabezada por Juan Carlos Onganía (1966-1970). Grupos de mujeres movilizadas constituyen círculos de reflexión y autoconocimiento, llamados “de concienciación”, acerca de diferentes temas de interés, tales como la sexualidad, la maternidad y la relación con la madre, con el padre y con los hijos, la dependencia económica y el vínculo con el dinero y con el jefe de trabajo. Las

pautas de comportamiento consideradas normales y correctas con relación al sexo son puestas en discusión, al tiempo que se procura desnaturalizar su antigua asociación con lo pecaminoso y lo prohibido. Como señala Isabella Cosse (2010), se trata de una "revolución discreta" que conmueve la moral vigente y legitima nuevos patrones de conducta.

Esta ola de transformaciones influye sin lugar a dudas en la película de Bemberg, que se inscribe de un modo peculiar en la cultura cinematográfica feminista que a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 oscila entre dos instancias en apariencia inconciliables (cf. Colaizzi, 1995; de Lauretis, 1993; Kaplan, 1998; Kuhn, 1991): por un lado, la documentación inmediata a los fines de promover la toma de conciencia como parte de un activismo político encaminado hacia la búsqueda de imágenes "positivas" de mujeres; por el otro, el trabajo sobre el proceso de producción y el lenguaje cinematográficos con el objetivo de desentrañar los códigos ideológicos y formales de la representación. Para dismantlar la estética del realismo (vinculada, según esta perspectiva, a la ideología burguesa, cuya máxima expresión se plasma en la industria hollywoodense), el interés primordial de las realizadoras feministas se ha encaminado, en esta segunda línea, hacia la aplicación de principios estéticos de vanguardia, desde una actitud favorable al formalismo y contraria al ilusionismo.

Según una hipótesis de lectura posible que quisiera explorar en este trabajo, Bemberg adopta una posición singular ante las dos tendencias mencionadas. No se trata de un caso de cine "de agenda", meramente preocupado por la "transmisión" de un mensaje, ni tampoco de un cine de poética vanguardista. *Camila* actualiza las reverberaciones del movimiento de liberación social y sexual, focaliza la posición subordinada de las mujeres, a la vez que examina la construcción de la mirada, tanto en la diégesis como en las instancias de registro y destinación. Con

recursos fílmicos convencionales, busca desarticular la posición exhibicionista que el cine, en su Modo de Representación Institucional (cf. Burch, 2008), atribuye a la figuración del cuerpo femenino.

El problema de la mirada ocupa un lugar central en los debates sobre la representación cinematográfica. De acuerdo con el ensayo de Laura Mulvey, "El placer visual y el cine narrativo", escrito en 1973 y publicado en 1975, un trabajo pionero que busca indagar el modo en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ordena la forma del cine, la intersección de tres miradas conforma un complejo sistema que se ocupa de estructurar la visión: la mirada de la cámara ante el evento profílmico –esto es, los elementos (actores, decorados) que son colocados frente a la cámara y dejan su impresión en la película–, la mirada de los espectadores ante el producto final y la mirada de los personajes dentro de la ficción. Las convenciones del film narrativo clásico subordinan las dos primeras miradas a la tercera, a los fines de eliminar la presencia de la cámara y de prevenir la distancia crítica de los/as espectadores. Sin estas dos ausencias deliberadas el drama no podría alcanzar los efectos de realidad, obviada y verdad. Siguiendo a Ismail Xavier (2008), se trata, en otras palabras, de una concepción estética que reposa en la transparencia, esto es, en la borradura de las huellas del proceso de producción, perfilando la magia de la puesta en escena, contraria a las operaciones de opacidad que favorecerían el distanciamiento<sup>3</sup>.

Ahora bien, por su apuesta feminista y por su apuesta al naturalismo, el film de Bemberg introduce una dislocación: *Camila* incorpora los debates estéticos sobre la transparencia y la opacidad aun cuando se inclina a favor de la afirmación de un modo de representación convencional. En la medida en que el cine narrativo se erige sobre la base de un orden que relega a las mujeres al plano de la pasividad, convirtiéndolas en objeto de la mirada varonil, la

película de Bemberg escenifica un sujeto deseante que sacude los estereotipos. Como expone Ruby Rich, “para Bemberg, el cambio radical en el área de cuestionamiento no fue acompañado por un cambio paralelo en el aspecto formal, sino más bien de la creación de un cine de arte impecable (exquisito, transparente, de perfecta periodicidad) al servicio de una nueva idea” (1992: 313).

Se trata de un cine “de época” que, a través de su escenografía (locaciones, trajes, rituales), pone de relieve el carácter de constructo, de artificio, de la feminidad, con una intervención política sobre el guion por parte de la directora. Desde un posicionamiento que sitúa la rebelión en el terreno de la sexualidad y de la vida cotidiana, la protagonista es elevada al rango de heroína. El film presenta, así, la peculiaridad de desplegar los conflictos históricos con respecto al género como una forma de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado.

### 3. FLORECIMIENTO DE UNA CINEMATOGRAFÍA FEMINISTA EN LA ARGENTINA

Bemberg realiza su carrera en una época signada por el predominio de cineastas varones (cf. Fontana, 1993; Forcinito, 2014). Desde sus intervenciones iniciales –en *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1970) y *Triángulo de cuatro* (Fernando Ayala, 1974), donde estuvo a cargo de los argumentos– focaliza el encierro de las mujeres en el ámbito doméstico. La visión crítica de las relaciones matrimoniales en la esfera de la alta burguesía constituye, en gran medida, una novedad para el cine argentino, si bien hay antecedentes que se remontan a la década de 1950 (cf. Berardi, 2006; Kratje, 2013).

Desde sus primeras películas, se incorpora la afirmación de una posición feminista, afín a la trayectoria política de la directora, con la voluntad de expresar la conciencia de la subordinación a través de la denuncia del orden patriarcal<sup>4</sup>. Bemberg ha

participado en la fundación de la Unión Feminista Argentina en 1970 y de la Asociación “La Mujer y el Cine” en 1988, una Asociación Cultural que se propuso estimular a las mujeres a ejercer roles de liderazgo en la industria cinematográfica y difundir su producción. El cortometraje *El mundo de la mujer* (1972) fue rodado en el espacio de la Exposición Femimundo, que tuvo lugar en la Sociedad Rural de Palermo, graficada como “todo lo que interesa a la mujer: modas, belleza, peinados y artículos para el hogar”. Con ironía, desmonta el ceñimiento al orden de la reproducción y de la seducción. *Juguetes* (1978), su segundo cortometraje, filmado en una feria dedicada al juguete infantil, revela el nexo entre los objetos destinados al entretenimiento y su carácter discriminator: en los varones se privilegia la audacia, la fuerza, la competitividad y la inteligencia, mientras que los juguetes destinados a las niñas promueven la ternura, la sumisión, las tareas domésticas y la humildad. *Momentos* (1980) es su primer largometraje, en el que retrata el dilema ético de una mujer que abandona a su marido al enamorarse de otro hombre. A pesar de que el adulterio, con sus infinitas variaciones, formara parte del repertorio temático de la ficción cinematográfica, en el film de Bemberg tienden a esfumarse los juicios morales sobre la protagonista. El guion había sido objetado a lo largo de cinco años por el Ente de Calificación Cinematográfica<sup>5</sup> y fue estrenado en la víspera de la guerra de Malvinas; su trama puede leerse como un preanuncio de los cambios a favor de la igualdad de derechos jurídicos de las mujeres, que se llevaron adelante desde el retorno a la democracia (10 de diciembre de 1983) y que en 1986 quedaron plasmados en las leyes de divorcio, patria potestad indistinta e igualdad de los hijos ante la ley (sean matrimoniales o extramatrimoniales).

A diferencia de *Momentos* y de *Señora de nadie*, *Camila* (1984), su película más popular, marca el pasaje hacia una radiografía global del contexto que encubre

la violencia de género, que se afianza en dos films posteriores: *Miss Mary* (1986), cuyas descripciones de la alta burguesía rememoran los films con guiones de Beatriz Guido, y *Yo, la peor de todas* (1990), que evoca la trayectoria de Sor Juana Inés de la Cruz. Su última película, *De eso no se habla* (1993), inspirada en un cuento de Julio Llinás, no refleja un compromiso "directo" con la lucha feminista o la realidad histórica inmediata ni con la autobiografía de la directora, sino que se vale del humor negro y el absurdo para expresar el descontento y la desobediencia ante la monotonía de las costumbres pequeñoburguesas.

#### 4. TRANSMUTACIÓN. EL DRAMA HISTÓRICO Y SU ADAPTACIÓN FÍLMICA

Camila O'Gorman nace en 1828, año del fusilamiento de Manuel Dorrego, en el seno de una familia de ascendencia irlandesa y francesa; su padre, Adolfo O'Gorman y Périchon de Vandeuil, y su madre, Juaquina Ximénez y Pinto, de adscripción federal, pertenecen a las estirpes acomodadas de Buenos Aires. Camila se enamora de Uladislao Gutiérrez<sup>6</sup>, un jesuita de veintitrés años, sobrino del Gobernador General de Tucumán, que llega a Buenos Aires tras haber sido designado como párroco de la iglesia Nuestra Señora del Socorro. Eduardo O'Gorman, hermano menor de Camila, es compañero suyo en el seminario y lo introduce en las frecuentes tertulias hogareñas. Uladislao y Camila mantienen un romance secreto, hasta que el 11 de diciembre de 1847 deciden huir a Goya, provincia de Corrientes, bajo los nombres de Valentina Desan y Máximo Brandier, donde ella comienza a dar clases particulares de piano y él es preceptor y maestro de una escuela para niños. La noche del 16 de junio de 1848 son delatados. Los unitarios, desde el exilio en la Banda Oriental, Chile y Bolivia, se valen del caso y desde la prensa lanzan una campaña para burlarse del suceso, denunciándolo como prueba de la corrupción y la

decadencia de los federales. El propio padre de Camila acude al "Restaurador de las Leyes" para pedir la sanción de los amantes por haber cometido, según dicen los legajos, "el acto más atroz y nunca oído en el país". Rosas decide dar un "castigo ejemplar": Camila y Uladislao son capturados, apresados en Santos Lugares y fusilados el 18 de agosto de 1848. Como Camila está embarazada, se le hace beber un litro de agua bendita momentos antes de la ejecución a modo de "bautismo preventivo". Por orden del coronel Antonio Reyes, a cargo de la cárcel, son enterrados juntos en un cajón donde se guardaba el armamento. La sentencia adquiere perfiles dramáticos debido a que es la primera vez en la Argentina que una mujer sufre la pena de muerte.

Sobre la base de este relato, Bemberg estrena en 1984 *Camila*, que se convierte en el film con más audiencia de la historia del cine argentino<sup>7</sup>. Fue tan grande el impacto que provocó, que centenares de niñas recibieron por esos años el nombre Camila como "símbolo de amor y libertad" (cf. Molina, 1997).

En los documentos que testimonian los sucesos históricos, Camila es presentada como víctima de Uladislao: "Quien primero denunció la fuga ante Juan Manuel de Rosas fue el padre de Camila. En una carta del 21 de diciembre, Adolfo O'Gorman le da cuenta del acto más atroz y nunca oído en el país. Pero no se limita a informarle, sino que le pide severo castigo para ambos y la captura de su hija para evitar *que la infeliz, creyéndose perdida, se precipite en la infamia*. Para el padre ese amor manifestado era tan solo infamia. Esto no es criticable, el romanticismo aún no se había popularizado en el Río de la Plata. Aquí aflora y se perfila la repulsión que Adolfo sentía por su madre, La Perichona, otra que según este criterio se precipitó en la infamia, y lo aplicó a su hija cuando presentó un comportamiento análogo al de su abuela", documenta Mario Tesler (2010: 15). Por otra parte, una carta de Pascual Echagüe, Gobernador de

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

La transposición filmica implica una modificación sustancial: el amante no es figurado, a la vieja usanza, como el caballero responsable de seducir a la doncella inocente, como ocurre en el melodrama clásico y como se sugiere en los documentos de la época, sino que Camila aparece como la instancia más activa de la relación erótica: "Usted me ordena los pensamientos, Padre, como una brújula. Me siento bien después de hablar con Usted. (...) Voy a tener que inventar muchos pecados", le dice en una de las escenas que transcurren en el confesionario. "Tú estás loca, Camila", expresa Ladislao. "Sí", le responde. "¿Qué voy a hacer contigo?" "Lo que usted quiera..."

##### 5. HACIA UNA SINESTESIA. LA PUESTA EN ESCENA DEL DESEO

La obra de Bemberg construye a la protagonista mediante el despliegue de figuras vinculadas al tipo sociocultural de mujer moderna, activa y deseante: la lectora curiosa y la amante apasionada. Esta figura de "mujer nueva", como indica Sylvia Molloy, se caracteriza por "confianza en sí misma, ambición artística, deseo de independencia, conciencia de que en lo que atañe al género rigen diferentes reglas" (2012: 206).

Siempre a la busca de libros, Camila se interesa por la actividad intelectual, la pasión por el saber y el librepensamiento: mientras vive con su familia lee de forma incansable libros que deben sortear la censura; luego de la fuga comienza a dar clases en una escuela rural. En este punto, resulta pertinente

observar que, en contraste con el desarrollo histórico de los acontecimientos, Bemberg opta por colocar a Camila y a Ladislao en un plano de igualdad: ambos se desempeñan como docentes de la escuela y comparten las tareas. Asimismo, la figura de la fuga escenifica la alternativa al pedido de mano. "En los radioteatros románticos, la fuga representaba la violación de los mandatos sociales y revelaba el carácter opresivo de las regulaciones del noviazgo, frente a las cuales la pareja huía a un escenario romántico, sin avisar a sus familiares y sin acompañantes, en lo que sin embargo era un prolegómeno del casamiento legítimo", afirma Cosse (2010: 38). A diferencia de esta convención, el matrimonio no aparece como tema de interés en el film.

"No es pólvora, es un libro", dice Camila a propósito de un paquete que el librero le entrega a escondidas. Después, lee un fragmento de los *Pensamientos íntimos* de Esteban Echeverría, que resulta premonitorio: "No hay cosa más triste que emigrar. Salir de su país violentamente, sin quererlo, sin haberlo pensado, es un tormento que nadie puede sentir sin haberlo por sí mismo experimentado. La emigración es la muerte". En otro episodio, Camila conversa con su hermano seminarista y le lee el siguiente pasaje: "En los largos días estivales, un insecto nace a las nueve de la mañana para morir a las cinco de la tarde. ¿Cómo va a comprender la palabra noche?". Camila cierra el libro y enfatiza: "¿Cómo vas a comprender la palabra amor si nunca estuviste enamorado?"

La historia de amor coloca en primer plano la figura de la transgresión. Como señala Clara Fontana, "toda sociedad represiva lo es antes que nada de los afectos, eso que siempre escapa a la voluntad y el poder de los déspotas" (1993: 32). El film, en esta línea, se puede interpretar como un homenaje a la potencia transgresora del erotismo, que lleva a los amantes a desafiar los condicionamientos represivos del patriarcado en su triple expresión dada por la Familia,

la Iglesia y el Estado.

Según el discurso de la película, a pesar de haber sido educada bajo las consignas severas de una familia conservadora y tradicional, Camila se atreve a seducir a Ladislao, subvirtiendo el celibato, las reglas matrimoniales y liberando la sexualidad de su rol reproductivo. Sin embargo, la mujer moderna que la protagonista, extemporáneamente, convoca se circunscribe al orden heteronormativo fundamentado en el edípico interés por su padre litúrgico. “Mi niña”, dice Ladislao cuando se dirige a Camila.

La película ofrece una respuesta visual a los debates sobre género y mirada en el cine: introduce una ruptura de la mirada masculina sin alterar los códigos cinematográficos preexistentes. Según Bruce Williams, “el film presenta un reposicionamiento sensorial de la subjetividad generizada, mediante la reevaluación de la dinámica visual tradicional del cine clásico y la desestabilización de la primacía de la mirada masculina. Este proceso es particularmente subversivo dado que nunca redefine por completo el discurso cinematográfico. En cambio, Bemberg cuestiona la práctica fílmica desde un inquietante lugar de cercana proximidad a los cánones tradicionales” (1996: 62, traducción mía). La mirada activa ejercida por la protagonista da cuenta de un sujeto que expresa su deseo. El film muestra, de este modo, una génesis posible de la figura de mujer deseante.

La apropiación de la mirada por parte de Camila transforma a Ladislao en un objeto de deseo. Ello propicia una transgresión de las clásicas convenciones cinematográficas: Camila, en tanto sujeto deseante, se disloca del lugar convencional de objeto erótico que connota “mirabilidad” (*to-looked-at-ness*, según la conocida expresión de Mulvey), poniéndose en cambio en la posición de portadora de una mirada propia, como la instancia más activa de la relación sexual.

Asimismo, el film elabora una gama de sensaciones

extra-visuales. Susurros, balbuceos íntimos y murmuraciones superponen diferentes sonidos incontenibles por el orden articulado del lenguaje que profiere la jerarquía religiosa. De este modo, se cuestiona la premisa de que la subjetividad en el cine sólo existe dentro de los límites del campo visual.

En una secuencia que transcurre en el jardín de la estancia familiar, mientras juegan al gallito ciego, Camila tiene los ojos cubiertos por una venda blanca. Al toparse con Ladislao, recorre con sus manos el rostro, la boca y el pecho. Estos contactos iniciáticos, de fuerte carga erótica, forjan un escenario en el que la caricia y la escucha son los signos sensoriales prevalecientes. En el lenguaje del flirteo y la seducción opera una parcelación corporal que suspende la hegemonía de la mirada expresivo-comunicativa, que socialmente es hasta hoy considerada la primera etapa del cortejo. Como señala Beatriz Sarlo acerca de la centralidad temática de la mirada en la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner (estrenada en 1865), “la mirada es el punto de partida, la raíz. No se concibe el amor de esos dos amantes sin esa primera mirada. El tema vuelve en el Preludio con tanta insistencia como el del deseo, el del flirteo de amor y el de la muerte. La mirada y los ojos son, entonces, centros dobles de expresión y comunicación, además de imanes del deseo erótico. (...) Con frecuencia, como en el cine mudo, todo el misterio de una mujer está narrativamente fundado en los ojos; allí destella el aura, lo que no puede ser dicho con palabras, lo que supera las percepciones superficiales originando la atracción física, el deseo o la fascinación” (2011: 129, 137). En *Camila*, en cambio, el lenguaje de los roces furtivos antecede al erotismo de las miradas, los besos y la entrega amorosa.

Para Cynthia Stone, “la noción de un erotismo basado tanto en el olfato y el tacto como en la visión es un elemento clave de gran parte de la crítica cinematográfica reciente, desde el énfasis de Linda

Williams y Vivian Sobchack hasta la 'imagen táctil' de Steven Shaviro y el postulado de Patricia Mellencamp acerca de la necesidad de romper el nexo entre los placeres de ver y de saber" (2005, traducción mía). A la par de la intervención sobre el sistema de la mirada, el film de Bemberg desbarata la jerarquía de la percepción corporal que privilegia la vista por encima de los otros sentidos. Así, siguiendo a Luce Irigaray y Kaja Silverman, el despliegue del universo acústico, visual y multisensorial es una forma de escapar a la primacía de la mirada que coloca al impulso escópico, implícito en toda representación, como paradigma del nexo entre poder y conocimiento.

## 6. LAZOS DE FAMILIA

Teniendo en cuenta los aspectos señalados, a continuación realizo un recorrido por el repertorio figurativo del film con el foco puesto en el círculo de sociabilidad del personaje protagónico. Se trata de figuras plasmadas en personajes altamente tipificados, cuya configuración corresponde a los procedimientos característicos del género del melodrama –cuyo desarrollo supera los márgenes del presente artículo–. A partir del análisis de los lazos que Camila mantiene con su abuela, con su padre, con su madre y con su amante, se pone de relieve la construcción feminista del personaje principal.

### 6.1. FIGURA DE INICIACIÓN

Ana María Perichon de Vandeuil y Abeille, "La Perichona", abuela paterna de Camila, ocupa un lugar relevante en la configuración de su carácter transgresor; ejemplo femenino de subversión, actualiza la figura de la iniciadora<sup>8</sup>. La abuela y Camila, como señala Jorge Ruffinelli (2002), trazan un arco perfecto: el padre de Camila está convencido de que su hija "lleva en la sangre" el estigma del escándalo.

Antes del primer cortinado musical, la película narra por separado dos historias que prologan el

tema central. Una de ellas es la llegada de la abuela a la estancia familiar, cuando Camila es una niña. Al descender del carruaje, custodiada por soldados, la abuela dice:

—Yo a vos no te conozco. Naciste cuando yo estaba en Río de Janeiro. ¿Cómo te llamás?

—Camila, abuela.

—Camila O'Gorman; muy bonito. Decime, ¿te gustan las historias de amor?

—No sé.

Este comienzo performa la propia historia de Camila como una historia de amor. El diálogo entre Camila y la abuela inscribe en el plano de la diégesis una genealogía de la rebeldía: la transmisión intergeneracional de la pasión es también una historia que el film entrega a los/as espectadores.

Una escena posterior refuerza la relación con el pasado y la rememoración a través de la semejanza de personalidades de Camila y La Perichona. Se trata de la visita de Camila al altillo, donde su abuela estaba confinada. "Las cartas de amor se marchitan cuando no se leen", le dice a su nieta.

Ante la agudización del conflicto del gobierno de Buenos Aires con el de Francia por el bloqueo del puerto, el par interior/exterior, la "Santa Federación" o el exilio, repercute en la intimidad. La influencia francesa se manifiesta en el uso de expresiones, como *madame*, *mon dieu*, el baile del *menuet*, por parte de Camila y La Perichona, y en sus autores predilectos, Alphonse de Lamartine y Esteban Echeverría, que ubican a la protagonista en afinidad con la generación de intelectuales de 1937<sup>9</sup>.

### 6.2. LA TIRANÍA DEL PADRE

La figura del padre malvado, con sus patillas y bigotes profusos, representa la columna vertebral de la intriga melodramática. La relativa fijeza tipológica

de este personaje permite escrutar sin dificultad su comportamiento y lenguaje, ya que presenta una economía discursiva y narrativa ajustada a la trama.

Según David Foster, la película pone en escena el motivo de la bella (Camila) y la bestia (el padre): “en las versiones tradicionales de este motivo, la joven virgen es salvada de la violación (o sus metáforas) por una figura masculina, ya sea su padre o alguna variación que lo supla. En *Camila*, sin embargo, la mujer ya no es más virgen; tampoco es salvada de su raptor sino, más bien, desgarrada del amante que ella misma eligió y se ocupó de seducir, y la separación es provocada por el padre, una figura cuya relación con Camila es investida con múltiples significados patriarcales, con su familia como unidad, con su sociedad (comunidad, comercio, iglesia) y con su gobierno” (1992: 23, traducción mía).

En el plano familiar, el padre expresa la máxima voluntad del ámbito doméstico. Su figura es intransigente. Cuando dice a Camila: “El matrimonio es el orden; ni una mujer ni un país pueden vivir sin orden”, invoca la analogía entre Familia y Estado. En esta dirección, podemos observar que el amor, tal como es concebido por Camila, resulta incompatible con la visión de la unión matrimonial profesada por el padre y por la patria.

El poder absoluto de Rosas funciona como duplicación a gran escala del padre: es la síntesis abstracta de una forma de poder patriarcal – ostentada por el “sacrificio” de Camila– que se encuentra físicamente ausente de la diégesis fílmica, pero omnipresente en los símbolos de color rojo que lo evocan (aperos, atuendos femeninos, uniformes, estandartes, divisas prendidas a solapas y sombreros, inclusive los plumeros de los ex esclavos negros tienen el color predilecto del Gobernador, cuyo retrato aparece colgado también en las iglesias).

El espacio nacional impone restricciones al erotismo. En este sentido, Rita Segato indica: “Si el clima autoritario permite una interpretación literal

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

### 6.3. LAS TRETAS MATERNAS

La madre de Camila, personaje secundario del film, es quien introduce el discurso feminista en los resquicios del universo patriarcal: en la escena en que el padre busca convencer a Camila acerca de la obligación del casamiento, invocando la dicotomía del orden (relacionado con lo masculino) y el desorden (presuntamente femenino), dice:

—La mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la Naturaleza. Para someter esa anarquía hay dos caminos: el convento o el matrimonio. Y usted no tiene, que yo sepa, la vocación de los hábitos. El matrimonio es el orden; y ni la gente ni el país puede vivir sin orden.

El monólogo se interrumpe. Luego, el padre dice:

—¿En qué estábamos?

—En que el matrimonio es como el país y que la mejor cárcel es la que no se ve... —dice la madre.

—Yo no dije eso. Dije que la mujer tiene que casarse, eso es todo.

—Es lo mismo.

La madre encarna una figura tímida y sumisa,

personificación de las virtudes domésticas, pero acepta el enamoramiento de su hija con el sacerdote al manifestarse en desacuerdo con las convenciones de la época que desencadenan la persecución, sin invertir por ello la sumisión marital:

—Una hija que traiciona a su padre no merece el perdón —dice el padre.

—Querés que te diga una cosa, Adolfo O’Gorman, maldigo el haberte conocido.

La madre de Camila despliega un uso solapado de las “tretas del débil” (cf. Ludmer, 1985) que, más que un discurso feminista, actualiza una figura del descontento que *todavía* no puede articular una posición potencialmente liberadora.

#### 6.4. SACRILEGIO Y ARROJO

Avanzado el siglo diecinueve, la figura del padre noble de los melodramas clásicos, cuyo papel fundamental es dispensar sentencias morales, pasa a estar en manos de los eclesiásticos. Recordemos que Ladislao, antes de convertirse en amante, es el padre litúrgico de Camila.

Por su posición clerical, la masculinidad de Ladislao está dislocada respecto a los cánones tradicionales: el delirio que padece en una escena clave del film no sólo es producto de la fiebre, sino que *literalmente* se enferma de amor. Pero aun después de la fuga, instalados ya en su nueva casa de provincia, Camila siente celos de Dios por la pasión devota que Ladislao expresa en sus plegarias. La representación de su amor aparece, unas veces, como sustituto de la alianza divina, mientras que, otras veces, se acerca a la pasión de la carne; en ambos casos, no puede evitar permanecer encerrado en la lógica culposa del celibato fraguado. Hacia el final, esto es irreversible: en contraste con el deseo de Camila de aferrarse a la vida, Ladislao se resigna a la aceptación del castigo.

Podemos conjeturar que, para él, Camila encarna figuraciones de la santa y de la prostituta. En la tradición de los Evangelios, la Virgen María y María Magdalena son las dos mujeres presentes en la vida de Jesús. Ladislao, en este sentido, aparece como un personaje bifronte, que viene a triangular la relación entre Dios y Jesucristo. Pero solamente Camila desobedece con coherencia al Padre, a Dios y a Rosas. Tanto el soldado compasivo que le sugiere escapar a la madrugada (“En la puerta de su casa va a encontrar dos caballos con provisiones. Brasil no está lejos. No pierdan tiempo. El amanecer se acerca y entonces voy a tener que cumplir con mi uniforme”, le advierte el soldado a Camila), como Ladislao, que afirma no poder con “Él”, refiriéndose a Dios, acatan un mandato externo a su voluntad<sup>10</sup>: “Yo siempre seré Gutiérrez. Perdoname”. Camila le dice: “Yo lo quise así, no me arrepiento de nada”. “Yo tampoco —dice Ladislao—. Pero no puedo con Él”.

#### 7. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este artículo, realicé un análisis del film *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg. En primer lugar, situé la obra en el contexto político, sociocultural y estético de las décadas de 1960 y 1970, en la confluencia de la segunda ola del movimiento de mujeres y la emergencia de una cultura cinematográfica feminista que, como se pudo observar, resuenan en la orientación política de la filmografía de la directora.

*Camila*, su película más vista, construye una trama, una puesta en escena y unos personajes que buscan desnaturalizar aquellos pactos sobre los que se erigen los estereotipos de la masculinidad y la femineidad. La protagonista, en efecto, se presenta como una mujer que no sólo puede reflexionar sobre su condición de subordinación, sino incluso desafiar los límites impuestos al amor por el orden patriarcal.

A partir del análisis de las figuras principales del

film, he indagado las estrategias cinematográfico-feministas más sobresalientes. Si bien las relaciones entre los personajes ponen de relieve la asimetría entre el poder masculino y el sometimiento de las mujeres, la recuperación de la leyenda de Camila O'Gorman por parte de la transposición filmica jerarquiza una visión centrada en el deseo de la protagonista. Esta figuración del deseo implica un reposicionamiento de la mirada que incorpora sensaciones extra-visuales, sobre todo acústicas y táctiles, orientadas a transgredir los límites del campo visual, desde una forma narrativa convencional que, al presentar una modulación de signo feminista, se vuelve a la vez crítica.

#### NOTAS

1. Además de las diferentes versiones pictóricas, literarias –entre las que se destaca la novela *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973) de Enrique Molina– y teatrales –como *Una pasión sudamericana* (1993) de Ricardo Monti–, el caso ya había sido llevado a la pantalla grande por Mario Gallo (*Camila O'Gorman*, 1912), con Blanca Podestá en el papel de Camila, y en el film *El destino* (Juan Battle Planas hijo, 1968) fue tratado como un episodio protagonizado por Julia Elena Dávalos; también Mario Soffici intentó un acercamiento a la historia, pero la censura le impidió concretarlo (cf. Tesler, 2010).

2. Siguiendo a Teresa de Lauretis (1993), utilizo el término “feminismo” para indicar tanto un punto de vista que debe conquistarse como una posición potencialmente liberadora. Según de Lauretis, los términos “mujer” y “mujeres” refieren a “figuras de una representación producida, contenida y modificada en la tensión entre enunciación y recepción” (2000: 24). Respecto al deseo definido como “el impulso

hacia aquello que se apetece”, remito al trabajo de Laura Malosetti Costa (2015).

3. Ismail Xavier señala, al respecto, tres elementos básicos para producir efectos dirigidos al control total de la realidad creada por las imágenes: “El *découpage* clásico capaz de producir el ilusionismo y detonar el mecanismo de identificación. La elaboración de un método de interpretación de los actores dentro de principios naturalistas, en el marco de una preferencia por la filmación en estudios, con escenarios también contruidos de acuerdo con principios naturalistas. La elección de historias pertenecientes a géneros narrativos muy estratificados en sus convenciones de fácil lectura y de popularidad comprobada por una extensa tradición de melodramas, aventuras, historias fantásticas” (2008: 55).

4. En la Argentina, como observa Rita De Grandis (2002: 6), la valoración de la obra de Bemberg se ha interpolado con apreciaciones acerca de sus privilegios de clase, mientras que, fuera del país, se convirtió en objeto de estudio del hispanismo internacional, interesado por la calidad de los films y su adscripción al feminismo. Se han referido, con reiteración, los paralelos autobiográficos, la perspectiva de un feminismo de clase alta, los intentos de transgresión a partir de la denuncia del patriarcado y, a través de ésta, de los regímenes colonialistas o dictatoriales, a lo que se añaden las pretensiones estrictamente artísticas. Por ejemplo, David Foster (1992) reconoce el proyecto político de Bemberg en la revisión literaria e histórica de los textos y contextos de las mujeres; para Jane Burke (en Connelley, 2002), la lectura feminista del trabajo de la directora está habilitada por el carácter subversivo de los personajes protagónicos.

5. La Ley Nacional 18.019 de 1969 creó el Ente de Calificación Cinematográfica, un oscuro organismo dependiente del Ministerio del Interior, dirigido por Miguel Paulino Tato, quien fue responsable de cortes y censuras. Durante años fueron prohibidos *El último tango en París* (1972) y *Novecento* (1976) de Bernardo Bertolucci, *Regreso sin gloria* (1978) de Hal Ashby, *La batalla de Argel* (1965) de Gillo Pontecorvo, *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, *Más allá del bien y del mal* (1977) de Liliana Cavani, *Jesucristo Superstar* (1973) de Norman Jewison, *El imperio de los sentidos* (1976) de Nagisa Oshima, entre muchos otros films. El 22 de febrero de 1984, el secretario de Cultura de la Nación, Carlos Gorostiza, anunció la disolución del Ente de Calificación Cinematográfica; dos horas después, en el Senado de la

Nación, la Ley 23.052 puso oficialmente fin a dicho organismo de censura. Como resultado, además de las películas mencionadas anteriormente, llegaron al público argentino, en versiones completas, obras de Ingmar Bergman, films soviéticos, películas de Luchino Visconti y Federico Fellini, entre otros/as.

6. Utilizo "Uladislaio" para la figura documentada y "Ladislaio" para el personaje del film, de acuerdo con la grafía más ajustada a la historia, según la investigación de Héctor Daniel De Arriba, cuya conferencia titulada: "Camila y Uladislaio. Repercusiones artísticas y jurídicas de un fusilamiento polémico" tuvo lugar en el Museo de la Mujer el 26 de agosto de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires.

7. A excepción de *De eso no se habla*, la producción ejecutiva de los largometrajes de Bemberg corresponde a Lita Stantic. *Camila* fue producida conjuntamente con España, lo que definió las participaciones de Imanol Arias como Ladislaio, de Héctor Alterio como Adolfo O'Gorman y del iluminador Fernando Arribo. El hecho de haber optado por la coproducción internacional respondía a los elevados costos de realización y difusión exigidos por el ambicioso argumento del film, a pesar de que su costo valuado en \$370.000 fuera un monto irrisorio para el cine industrial hollywoodense, aun en aquel momento. El film recibió numerosos premios. En el Festival Cinematográfico Internacional de Karlovy-Vary, el galardón a Mejor Actriz fue para Susú Pecoraro por su interpretación protagónica, al igual que en el 6º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; al año siguiente de su lanzamiento, recibió la nominación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood para el Oscar a la Mejor Película Extranjera. Además de los premios, *Camila* en especial, y el cine de Bemberg en general, es tema de cuantiosos artículos y entrevistas periodísticos, así como del humor gráfico, lo que demuestra los alcances que ha tenido la historia en amplios sectores de la sociedad (cf. Ciria, 1992).

8. La abuela de Camila protagonizó uno de los romances con más repercusión en la Buenos Aires colonial. Fue amante de Santiago de Liniers y Bremond, a poco de que fuera designado interinamente virrey del Río de la Plata y presidente de la Audiencia. El alcalde Martín de Alzaga denunció dicha relación ante la Corona española como "el escándalo del pueblo". Su vinculación sentimental con otros hombres no podía ser tolerada, por lo que tuvo que

exiliarse en Río de Janeiro. Su regreso a Buenos Aires fue posible a condición de guardar retiro por encargo del gobierno. Hasta su muerte, en 1847, fue circunscripta a una especie de clausura social en su quinta de las afueras de la ciudad, mientras sus familiares –en especial, su hijo Adolfo– censuraban su presencia.

9. El cosmopolitismo de Francia, cuya disposición emancipadora en virtud de los ideales de la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad constituyó una de las mayores fuentes de inspiración revolucionaria, fue asimismo el paradigma de los Hombres de Mayo, en el marco de la formación de una sociedad criolla poscolonial. Los miembros de la llamada Joven Argentina de la Generación del '37, integrada por políticos, literatos y abogados, se inscribían en el legado de la proclama libertaria y la enérgica conmoción social y política que la Revolución de 1810 significó. Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez, sus exponentes más destacados, defendían la necesidad de legitimar la función de los letrados en los nuevos espacios socioculturales del Río de la Plata (cf. Sarlo y Altamirano, 1991).

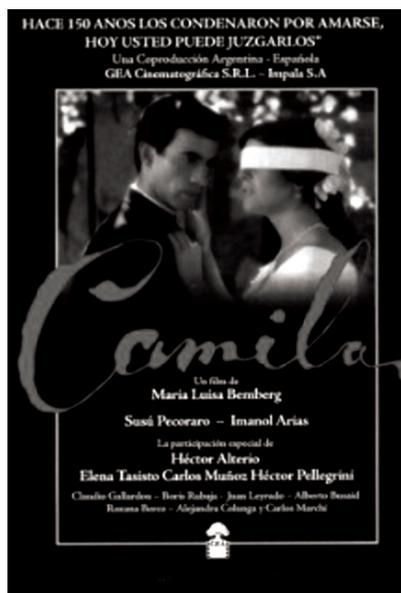
10. La narrativa del film de Bemberg se articula en torno a un uso retórico de la alegoría, que establece una conexión entre el terror impuesto bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852) y el terrorismo de Estado bajo el accionar clandestino de la dictadura cívico-militar-religiosa (1976-1983), cuyo estudio excede el presente artículo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Berardi, M. (2006) *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Burch, N. (2008) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Ciria, A. (1992) History, gender, class and power in María Luisa Bemberg's films en López, A. (org.) *Mediating Two Worlds: Cinema and Transculturation*, XVII International Congress, Latin American Studies Association, Los Angeles.
- Connelley, C. (2002). The Trials of "Las Mujeres Pensantes": Juana Inés and María Luisa Find a Room of Their Own en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 31, N° 1, 62-85. Arizona State University.
- De Grandis, R. (2002) Introducción: María Luisa Bemberg o las trampas de la clase en De Grandis, R. (comp.), *Revista*

- Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 27, N° 1, 3-14. Canadian Association of Hispanists.
- de Lauretis, T. (1993) Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista en *Revista Feminaria*, Año VI, N° 10, 1-12. Buenos Aires.
  - Fontana, C. (1993) *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
  - Forcinito, A. (2014) "Óyeme con los ojos". Miradas y voces en el cine argentino de María Luisa Bemberg en Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
  - Foster, D. W. (1992) *Camila: Beauty and Bestiality en Contemporary Argentine Cinema*. Columbia y Londres: University of Missouri Press.
  - Giunta, A. (2014) Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 4, 1-13. Disponible en: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=149&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4)
  - Kaplan, A. (1998) *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
  - Kratje, J. (2013) El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones filmicas de las mujeres en el cine argentino en *Papeles de trabajo*, N° 12, 248-271. Universidad Nacional de San Martín.
  - Kuhn, A. (1991) *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
  - 42 • Ludmer, J. (1985) Treta del débil en González, P. E. y Ortega, E. (eds.) *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán.
  - Malosetti Costa, L. (2015) Cartografías del deseo en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 7, 1-9. Disponible en: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=207&vol=7](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=207&vol=7)
  - Molina, E. (1997) *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor.
  - Molloy, S. (2012) *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
  - Mulvey, L. (2007) El placer visual y el cine narrativo en Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
  - Rosa, M. L. (2011) Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://espacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:GeoHisMIrosa/Documento.pdf>
  - Ruffinelli, J. (2002) María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión en De Grandis, R. (comp.), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 27, N° 1, 15-44. Canadian Association of Hispanists.
  - Sarlo, B. (2011) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
  - Segato, R. L. (1999) El vacío y su frontera: la búsqueda del otro en dos textos argentinos. Departamento de Antropología, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília.
  - Stone, C. L. (2005) Beyond the Female Gaze: María Luisa Bemberg's Sor Juana Inés de la Cruz en *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 13. Lehman College. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/stone.htm>
  - Tesler, M. (2010) *Camila y la Bemberg. Del Socorro a Pilar. Tragedia y ficción cinematográfica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
  - Trebisacce, C. (2013) Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg en *Revista Nomadías*, N° 18, 19-41. Universidad de Chile.
  - Vance, C. (1989) "El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad" y "Epílogo", en Carole S. Vance (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa.
  - Williams, B. (1996) In the Realms of the Feminine: María Luisa Bemberg's "Camila" at the Edge of the Gaze en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 25, N° 1, 62-71, Arizona State University.
  - Xavier, I. (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

APÉNDICE  
FICHA TÉCNICA



Título: Camila / Dirección: María Luisa Bemberg /  
Producción: Lita Stantic / Guion: María Luisa Bemberg, Beda  
Docampo Feijóo, Juan Bautista Stagnaro / Música: Luis  
María Serra / Fotografía: Fernando Arribas / Montaje: Luis  
César D'Angiolillo / Protagonistas: Susú Pecoraro, Imanol  
Arias, Héctor Alterio / Duración: 107 minutos / Fecha de  
Estreno en la Argentina: 17 de mayo de 1984.

DATOS DE AUTOR

Julia Kratje  
Argentina

Licenciada y Profesora en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, con tesis sobre cine y género dirigida por la Dra. Ana Amado y codirigida por la Mgter. Claudia Laudano. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de la Cátedra Comunicación II-Ledesma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.  
Correo electrónico: juliakratje@yahoo.com.ar

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

KRATJE, Julia. "El cine como transgresión. Deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984)" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 21 Número 1, Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a junio de 2017, p. 029-043. ISSN 1668-5628 - ISSN 2314-2634 (en línea).

RECIBIDO: 29/01/2016  
ACEPTADO: 22/11/2016

43