

## Las configuraciones de la mujer en el texto fílmico *Camila* de María Luisa Bemberg y su reescritura en la escena teatral y performática actual

Gisela Ogás Puga

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Univ. Nac. de San Juan (FFHA-UNSJ)  
Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)  
Facultad de Filosofía y Letras- Filocyt (UBA)  
[giselayogas@yahoo.com.ar](mailto:giselayogas@yahoo.com.ar)

**Resumen:** En el presente trabajo me propongo realizar una lectura del texto fílmico *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg. La palabra “texto” no resulta azarosa, ya que parto desde una concepción amplia y dinámica de la noción, según aportes teóricos y metodológicos de la socio-crítica y la semiótica de la cultura. El objetivo es abordar el personaje femenino y su devenir histórico- ficcional, es decir, la reconstrucción de los imaginarios de la mujer y sus proyecciones en la historia argentina así como sus representaciones artísticas. El análisis de signos y símbolos clave en tanto isotopías visuales, sonoras y discursivas del film permite la generación de una serie de interrogantes: ¿A través de qué semas se construye la historia, el personaje, el contexto y la mirada final del guion cinematográfico? ¿Cómo se configura la dinámica femenino/masculino en relación a la política, la religión y sus discursos en el universo creado? ¿Cuál pudo ser su impacto en la recepción del público en el presente de la enunciación de posdictadura? ¿Desde qué códigos discursivos, fotográficos y actorales se diseña la heroicidad femenina y cuál es su sentido? ¿Cómo es reformulada por otros discursos artísticos como el teatro y la performance en el siglo XXI?

**Palabras clave:** ficción; historia; mujer; dictadura; posdictadura.

**Resumo:** Neste trabalho, proponho a leitura do texto fílmico *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg. A palavra “texto” não é aleatória, visto que parto de uma concepção ampla e dinâmica da noção, segundo contribuições teóricas e metodológicas da sociocrítica e da semiótica da cultura. O objetivo é abordar a personagem feminina e sua evolução histórico-ficcional, ou seja, a reconstrução do imaginário da mulher e suas projeções na história argentina, bem como suas representações artísticas. A análise de signos e símbolos-chave como isotopias visuais, sonoras e discursivas do filme permite a geração de uma série de questões: Por meio de que semas a história, o personagem, o contexto e o olhar final do roteiro do filme são construídos? Como se configura a dinâmica feminino/ masculino em relação à política, à religião e seus discursos no universo criado? Qual poderia ser seu impacto na recepção do público na atual enunciação da pós-ditadura? A partir de quais códigos discursivos, fotográficos e de atuação o heroísmo feminino se projeta e qual o seu significado? Como ele é reformulado por outros discursos artísticos, como o teatro e a performance no século XXI?

**Palavras-chave:** ficção; história; mulher; ditadura; pós-ditadura

**Abstract:** In this work, I propose to read the filmic text *Camila* (1984) by María Luisa Bemberg. The word “text” is not random, since I start from a broad and dynamic conception of the notion, according to theoretical and methodological contributions from the socio-criticism and semiotics of culture. The objective is to address the female character and her historical-fictional evolution, that is, the reconstruction of the imaginary of women and their projections in Argentine history as well as their artistic representations. The analysis of key signs and symbols as visual, sound and discursive isotopies of the film allows the generation of a series of questions: Through what semes is the story, the character, the context and the final look of the film script constructed? How is the feminine / masculine dynamic configured in relation to politics, religion and their discourses in the created universe? What could be its impact on the reception of the public in the present of the post-dictatorship enunciation? From what discursive, photographic and acting codes is female heroism designed and what is its meaning? How is it reformulated by other artistic discourses such as theater and performance in the XXI century?

**Key-words:** fiction; history; woman; dictatorship; post-dictatorship.

## 1- Consideraciones teóricas

En el marco de esta investigación realizo el análisis del texto fílmico *Camila* en varios sentidos: el film resulta de algún modo “re-productor” de visiones de mundo significativas relativas a la mujer y al patriarcado en el presente histórico de los personajes (1847) y en el presente de la enunciación del texto fílmico (1984). Asimismo se proyecta desde allí como faro hacia todo el período de la postdictadura. *Camila* en tanto personaje histórico femenino es retomada y re-configurada en el texto fílmico de Bemberg apenas iniciada la democracia para ser situada como ícono de libertad frente a la opresión de lo estatuido como norma por los discursos políticos, religiosos y sociales.

Bajo ningún concepto considero el cine como “reflejo” de la sociedad. Como ha explicado Sarlo (1993) lo social no se refleja en el texto/ película sino que se re-produce allí activamente. El análisis se sitúa, entonces, a partir de la perspectiva socio-crítica que desde el primer Bajtin (1974) comenzó a considerar la literatura y todo texto artístico como práctica social.

Al inicio de la película hay un epígrafe elocuente: “A la memoria de Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez. Versión libre. 1984”. Aparece aquí una clara referencia a los sujetos históricos y también una clara referencia sobre que no se intenta un producto artístico que los “refleje”, sino más bien que los produzca o configure artísticamente en tanto homenaje desde la construcción artística particular de los guionistas y la directora del film. En este sentido, adhiero al pensamiento bajtiniano en cuanto al desplazamiento de la idea del texto artístico como producto, pasando a la idea de texto artístico como producción, es decir con un matiz semántico activo; es por ello que puede decirse que se trata de una “producción”, “construcción” y en consecuencia de una “con-figuración” de la mujer y de las mujeres en el texto fílmico *Camila*.

¿Qué significa “configurar”? Otorgar determinada composición, forma o figura a una cosa. Una configuración en sentido amplio implica dar una forma o disposición a las partes que componen algo. María Luisa Bemberg otorgará una configuración particular específica a su *Camila* como personaje histórico femenino y también a su *Camila* como obra total que incluye su visión de mundo sobre el pasado en el momento de construcción de la Nación Argentina; su presente de la enunciación como guionista y directora en pre-democracia y reciente post-dictadura; y su visión/ proyección futura acerca de los discursos que años más tarde protagonizarían parte del debate político-social argentino sobre las mujeres en la sociedad y también sobre la dictadura.

Al reconocer su estatuto productivo, lo social pasa a reconocerse también como un rasgo inherente del discurso artístico. En términos bajtinianos podría decirse entonces que el sujeto social “María Luisa Bemberg” produjo, trabajando con los objetos ideológicos, un discurso sobre una realidad histórica, un

discurso artístico que estaría “re-produciendo” o “con-figurando” esa realidad. Se trata de un sujeto cuya conciencia esta “constituida” por las ideologías, por el entramado de los sistemas ideológicos sumados al sistema lingüístico/ semiótico.

Para trabajar desde este paradigma Bajtin (1974) incorpora la noción de “ideologema”, que va a accionar como mediación en el ingreso de los contenidos de la conciencia social en el texto fílmico abordado. Julia Kristeva (1969 y 1982) los define como significantes cuya connotación es ideológica. Para Beatriz Sarlo (1993) el ideologema es la representación en la ideología de un sujeto (Bemberg), de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideologema va a articular los contenidos de la conciencia social posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en diversas obras literarias, en este caso en el cine. Al articular contenidos de la conciencia social, la obra fílmica de Bemberg pone en discurso contenidos latentes de la conciencia social argentina pasada, presente (1984) y también futura, puesto que esos contenidos seguirán configurándose y re-configurándose en nuevas producciones artísticas: obras de teatro, performances, y en nuevos discursos sociales que anclan en ideologemas de la película. Este es uno de los motivos por el cual, a menudo, el arte cumple una función “profética” -al decir de Rimbaud-, en tanto se adelanta a los sucesos o ideas que aún no han terminado de establecerse en la conciencia social en el momento de producción de la obra. Relaciono esto con el germen feminista presente en la película *Camila* estrenada en 1984, germen profético (junto a otras manifestaciones) de toda una producción artística y discursiva feminista, e incluso el cruce de ambas por ejemplo en las marchas “Ni una menos” y “8M” en donde observamos manifestaciones artísticas performáticas liminales al interior de estas protestas sociales. En este sentido sabemos que la película *Camila* resulta una obra artística emblemática en la historia del cine nacional en vínculo con el feminismo en la Argentina. Los trabajos de Kratje (2017) y Giunta (2019) resultan iluminadores al respecto. Desde el punto de vista formal es interesante la hipótesis de Julia Kratje (2017) quien en su análisis del film sostiene que “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” (2017, 32). Por tanto, la originalidad en la poética cinematográfica de Bemberg consiste en el interjuego de recursos signícos convencionales y naturalistas en favor de una tesis no convencional, transgresora y feminista en su contexto de enunciación que erige a la mujer como “sujeto deseante”:

“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” (2017: 32, 33).

De esta manera, a partir de la lectura de este y otros ideologemas del discurso cinematográfico se pueden recuperar discursos de la serie extrafílmica o sea de la serie social, histórica, política. En esta instancia se

establecen consonancias con el segundo Bajtin (1979 y 1982) de la “teoría del discurso narrativo” que reflexiona sobre ideas anteriores propias y aclara cuestiones como las del “reflejo” de la literatura/obra de arte y su relación con la realidad: para dejar en claro que el reflejo literario o de la obra de arte no es reflejo de la realidad social sino del mundo de discursos que, a su vez, reflejarían lo social. El pasaje del primer al segundo Bajtin se evidencia en el desplazamiento del enfoque de la literatura/ el arte como representación discursiva de lo social, a la literatura/ el arte como representación de los discursos sociales. El carácter social del texto fílmico se hace patente por ser éste un espacio de intersección de discursos sociales que intentaré develar y analizar en este trabajo.

La lectura lotmaniana de Bajtin subraya esta línea y la proyecta al ámbito de la cultura. Lotman (1988) sigue el presupuesto bajtiniano y reafirma que la relación literatura-sociedad es una relación de textos; y agregará que las prácticas culturales pueden ser estudiadas como discursos, o dicho de otra manera, la cultura puede ser leída como un texto. Lo importante del aporte de Bajtin es la idea sobre la introducción del discurso literario en la historia y la sociedad, que a su vez funcionan “intertextualmente”, o “polifónicamente”<sup>1</sup> para utilizar el término bajtiniano. Un escritor o cineasta, entonces, en tanto sujeto de la enunciación “lee” esos textos sociales y los reescribe imprimiéndolos en el nuevo texto literario o fílmico. Y aquí me detengo para citar un ejemplo: durante su fuga, el sacerdote Ladislao Gutiérrez y Camila tienen relaciones sexuales dentro de un coche de caballos, esto nos remite a una escena similar en la novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, y nos recuerda a Emma Bovary otro personaje femenino, cohabitante ficcional del mismo siglo XIX inconforme con su realidad y que transgrede todas las normas sociales como mujer, esposa, madre y finalmente como ser humano, ya que termina suicidándose. Las escenas de parejas “fuera de la norma” teniendo sexo en coches que parecieran ser el traslado a un “no lugar”, -la utopía de lo imposible- parecen habitar el imaginario artístico en forma recurrente y hasta la actualidad, como la escena de la película *Titanic*<sup>2</sup> (1998) en que los protagonistas, -cuyo amor también tiene un enclave claramente fuera de la norma- tienen relaciones sexuales en un coche de la bodega del barco, otro medio que los traslada al hundimiento trágico, la imposibilidad del amor elegido y vivido en transgresión a la visión de mundo “normal” de su contexto histórico social.

Lucien Goldmann (1979) introduce un instrumento conceptual que permite articular la estructura de la conciencia de un grupo (o de una clase) con la estructura significativa de la obra (que es también la “forma” de una conciencia); este concepto operativo es el de “visión de mundo”. Las visiones de mundo son formas o estructuras mentales de carácter colectivo cuya infraestructura radica en las clases sociales. A través de la visión de mundo correspondiente, una clase da forma a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y coherente a una situación histórica dada. Son, por

1 Cuando Bajtin habla sobre el trabajo que la literatura ejerce sobre otros textos se está refiriendo a discursos sociales en general, a los diversos discursos de la ideología; en cambio para Kristeva –aunque manifiesta una indecisión entre el intertexto social y el literario, se acerca más a defender el segundo- la intertextualidad se maneja exclusivamente entre textos literarios.

2 *Titanic*, film dirigido por James Cameron (USA: 1998).

decirlo así, proyectos de sociedad conservadores o revolucionarios según las clases y según diferentes coyunturas. Para Goldmann, como para Lukács (1961), la obra de arte torna sensible la “idea” (en este caso la configuración de la mujer desde una óptica político-social que transgrede lo normado –este paréntesis podría sacarse), por ello los grandes textos artísticos como *Camila* constituyen una vía de acceso insustituible a la comprensión y el conocimiento de las visiones de mundo.

Lukács (1961) considera que las visiones de mundo no sólo expresan determinada actitud ante la vida, sino también expresan formas y existen como formas, que son el a priori de toda creación artística; la configuración formal de las obras constituye la dimensión verdaderamente social de la creación artística. Siguiendo a Goldmann, la obra no reproduce la realidad o una experiencia inmediata a ella, sino un modo de enfrentar el mundo que tiene su equivalente estructural en determinada conciencia de clase. La visión del mundo funciona, entonces, como matriz o esquema estructural cuya actualización artística puede adoptar realizaciones concretas muy diversas. Por ello, obras muy diferentes entre sí en el plano de sus contenidos pueden estar articuladas por la misma visión de mundo.

## **2. Lecturas de visiones de mundo femeninas y masculinas y configuraciones de las mujeres y hombres presentes en la versión de *Camila* de María Luisa Bemberg**

Desde mi expectación analítica el film puede dividirse en cuatro bloques diegéticos que corresponden a cuatro dimensiones formales y temáticas del tema tratado en este trabajo:

### **I. Prólogo:** Duración 7 minutos 40 segundos

Llamo a este primer bloque introductorio “Prólogo” puesto que ubica en espacio y tiempo con referencias claras a nivel de imágenes y títulos cuidadosamente introducidos en diferentes momentos de esos intensos casi ocho minutos. Pero sobre todo lo más importante aquí es que la primera imagen nos introduce directamente en el foco que elige la autora y que irradiará el tema principal de toda la película: la mujer y sus configuraciones en las figuras de la abuela, la madre y por supuesto el personaje protagónico: Camila; sumado al tema del orden patriarcal, representado en el recibimiento de su propio hijo.

El inicio de la película sitúa contextual e ideológicamente la postura de la directora del film y produce un gran impacto por varios motivos. Bemberg cuenta con que un porcentaje no menor de los espectadores conocen de antemano la historia, puesto que forma parte del imaginario y de la narrativa histórica argentina: Buenos Aires, 1847. Camila O’Gorman, joven perteneciente a una familia tradicional porteña de la alta sociedad de primera mitad de siglo XIX y Ladislao Gutiérrez, joven sacerdote jesuita tucumano recientemente llegado a esa ciudad, se fugan para consumar su amor e iniciar una vida juntos en Goya, Corrientes. Todo esto en el marco del gobierno de Juan Manuel de Rosas en plena lucha entre federales y

unitarios, y bajo las estrictas normas cívico-morales y religiosas que imponía el régimen rosista. El episodio resultó un escándalo político y social de consecuencias trágicas.

Este prólogo, además, introduce guiños relevantes desde lo formal y desde lo actoral a aquella parte del público que conoce de antemano el final trágico de la historia, y también brinda guiños-semas muy claros a ese mismo público nacional que está saliendo recientemente de la dictadura en Argentina situándonos en el contexto de enunciación del estreno (1984). Las principales escenas que dan cuenta de esto son:

a)- La escena inicial con la llegada “la Perichona” (Figura 1) en un coche de caballos -llamada así popularmente por sus coetáneos-, a la estancia en el campo de la familia O’Gorman, escoltada por la milicia. Ana Perichon, abuela paterna de Camila es una presa política a la que se la priva de su libertad condenándola a vivir confinada en una estancia por haber sido amante del Virrey Santiago de Liniers, entre otras transgresiones. En resumen, una mujer condenada por subvertir normas morales de las “buenas costumbres” de aquél tiempo llega a su reclusión nada más y nada menos que en un coche de caballos que resulta una isotopía proléptica con fines inversos a su uso en esta escena por parte de la Perichona. La abuela acusada por llevar una agitada vida social, erótica y política, que incluye amoríos fuera de la ley llega a su confinamiento en un carruaje tirado por caballos, años más tarde la nieta huirá con su amante de la misma manera, en un carro tirado por caballos y mantendrá allí relaciones sexuales. Por otro lado, no es casual que el personaje de Ana Perichon llegue vestida íntegramente de rojo, -al igual que aparece de rojo el nombre de “Camila” en la película-, portando una galera roja en su cabeza, signo asociado a lo masculino que implica una transgresión o integración de lo masculino en su matiz de poder y de cierta libertad de acción. El color rojo es símbolo de lo femenino en cuanto a la sangre vital, pero también es símbolo de la divisa punzó obligatoria del régimen rosista, es decir que el color rojo también implica sangre de muerte. Podemos establecer otras relaciones extra-diegéticas respecto a este color popularmente vinculado a la pasión y a la sensualidad en el imaginario cultural occidental, y al adulterio si pensamos intertextualmente en la novela *La letra escarlata* (1850),<sup>3</sup> donde una mujer es condenada a llevar la letra “A” en color rojo al ser acusada de adulterio.

Íntegramente vestida de rojo y con galera, la abuela de esta Camila- niña va a reparar especialmente en ella, más que en el resto de la familia con un interés y empatía particular, esto se manifiesta desde la actuación especialmente en la mirada y en el diálogo propiciado por la abuela. Hay un lazo femenino intuitivo de complicidad en esta primera escena que instaura Bemberg entre abuela y nieta, ambas enlazadas por decisiones personales vinculadas al libre albedrío que transgrede lo normado. Este gesto político en la diégesis queda claramente establecido en el Prólogo, y seguirá haciendo eco en escenas posteriores de manera implícita y explícita. La escena cierra con la pregunta de la abuela a la nieta:

3 Novela de gran popularidad de Nathaniel Hawthorne publicada en 1850 en Estados Unidos y llevada al cine en 1995 bajo la dirección de Roland Joffé, protagonizada por Demi Moore y Gary Oldman.

“¿Decime, te gustan las historias de amor?” y la respuesta de Camila: “No sé”. Allí la cámara focaliza en primer plano el rostro de la pequeña Camila por unos breves segundos donde la imagen se congela, cual retrato de alguien muerto a quien se está recordando. En ese mismo momento se introduce la música que llevará al espectador a un estado de melancolía trágica hacia todo el resto del Prólogo. Inmediatamente sobre fondo negro aparece el titulado “Buenos Aires 1847” que dará paso al presente de la trama con Camila ya en su vida adulta. El enlace abuela-nieta: Perichona- Camila implica un fuerte postulado por parte de Bemberg que está indicando al espectador que la tradición de mujeres transgresoras, mujeres que toman su libertad y la ejercen aun a costa de ser castigadas proviene de una ancestralidad que aunque se haya intentado callar seguirá su curso en el futuro. Esta escena-profecía se cumple no sólo al interior de texto fílmico sino que trasciende al siglo XXI con una ola de nuevas expresiones sociales y artísticas que anclan en el mismo postulado feminista.



Figura1, personaje de Ana Perichon. Fotograma extraído del film, 1984.

b) Junto al transcurrir de la música, continúa el titulado de actores, guionistas, y toda la ficha técnica en forma progresiva. A la par se va mostrando el espacio-tiempo de Camila joven en la ciudad de Buenos Aires, lejos de la estancia donde quedó la abuela, quien encerrada durante años, ha perdido la razón. En estas escenas se retrata la vida de la Buenos Aires de primera mitad de siglo XIX con sus personajes, la servidumbre negra, los integrantes de la familia O’Gorman y toda una presentación fotográfica contextual histórico-cultural donde interactúan los títulos de la ficha técnica de la película con escenas habladas en las que aparecen parlamentos que aluden a Rosas como poderoso personaje emblemático de su tiempo.

c) Continuando la misma lógica anterior -interacción de titulado de ficha técnica y escenas- se introduce al personaje de Camila- joven, quien escondida, está ocultando unos pequeños gatos de la mirada de su padre para que no los mande a ahogar en el río. Su hermano sacerdote encuentra a Camila y le dice “siempre con esa manía tuya de esconderte”. Camila está escondiendo y protegiendo a esos pequeños animales de la muerte, pero su padre la ve y manda a un sirviente a lanzar al río a los gatos dentro de una bolsa con piedras. En ese instante el subtítulo anuncia: “Dirección: María Luisa Bemberg” y luego con la imagen ya en fondo negro “A la memoria de Camila O’Gorman y Ladislao Gutierrez. Versión libre 1984.” El

símbolo de los inocentes arrojados vivos al río en bolsas con piedras, la actitud de Camila de “escondarse” y “esconder/ proteger”, la actitud dictatorial del padre como figura masculina patriarcal autoritaria, la colocación en este instante del nombre y rol de Bemberg, la dedicatoria y su postura artística de declarar su versión de los hechos como “libre”, resulta todo un manifiesto por parte de la directora del film al momento del estreno (1984), cuando el país acababa de salir de la dictadura cívico-militar (1976-1983).

## II- Desarrollo primera etapa. Configuración de lo femenino y lo masculino a partir de los personajes de Camila y Adolfo O’Gorman. El romance de Camila y Ladislao en la ciudad de Buenos Aires. Minuto 7: 40 a minuto 51 (total 43 minutos 40 segundos)

Durante este bloque se da inicio a la historia propiamente dicha de la pareja. No resulta casual que el primer segundo de este bloque sea el enfoque del plano de un retrato de Rosas rodeado de un paño rojo y velas encendidas en el interior de una Iglesia, puesto que su imagen en retratos seguirá apareciendo hasta el final. A continuación la cámara enfocará a Camila en el confesionario que además de confesar la mala relación con su padre (“he vuelto a reñir con mi padre, es tan prepotente, a veces deseo que se muera”), relata un sueño erótico. El confesor resulta ser el nuevo sacerdote -recién llegado a la ciudad-, el padre Ladislao Gutiérrez. Así, los primeros contactos de Camila y Ladislao serán a través de los sentidos del oído (susurro íntimo) y el tacto (juego del gallito ciego donde Camila toca el rostro de Ladislao con los ojos vendados) (Figuras 2 y 3). Estos primeros contactos desde lo sensorial ya están cargados de una eroticidad prohibida en el orden patriarcal que desde el inicio funda el vínculo. A esto se suma luego la admiración por el compartir los mismos valores e ideología. Camila acuerda con el discurso-sermón de Ladislao que defiende al librero asesinado por la Mazorca<sup>4</sup> y esto le cuesta un correctivo por parte de su padre.



Figura 2. Camila en su primer contacto con Ladislao. Figura 3. Segundo contacto de Camila y Ladislao en el juego del gallito ciego. Fotogramas extraídos del film, 1984.

Camila vestida de rojo (igual que su abuela) busca libros prohibidos en la librería del personaje que más adelante es asesinado en nombre la “santa federación”. En la escena se trata de un libro de Echeverría que desde Uruguay, habla del dolor del exilio: “la emigración es la muerte”, lee Camila dentro del coche de

4 La Mazorca fue una organización policial que ejerció su acción al servicio de Juan Manuel de Rosas, gobernador de la provincia de Buenos Aires –entre 1829 y 1832 y 1835 y 1852-, quien utilizó el terror como forma de gobierno.

caballos que la traslada, nueva prolepsis discursiva que adelanta el exilio que deberá enfrentar más adelante, también por razones personales-políticas y que finalmente la llevará a la muerte. Lo personal y lo político aparecen aunados en toda la película. Y lo político incluye a su vez lo religioso, que -al estilo medieval- están completamente imbricados.

El riesgo y la subversión con-figuran la elaboración que Bemberg hace del personaje histórico de Camila, más allá del acto único popularmente conocido de su fuga con el sacerdote. En el texto fílmico el personaje de Camila es básicamente “a-normal” en el sentido de recortarse por sobre el resto de los personajes por anclar en el status quo no estándar de lo “no normado”. Camila subvierte todas las reglas y horizontes de expectativa de su época: oculta y protege seres para que no sean asesinados; confiesa-expresa sueños eróticos, comete el ilícito de comprar libros prohibidos, desafía ideológicamente a su padre frente al resto de la familia en contra del régimen de Rosas (discurso de Ladislao sobre el asesinato del librero), empatiza con su abuela confinada compartiendo momentos donde la Perichona le muestra sus cartas de amor y Camila teatraliza entrando en su mundo paralelo de locura como gesto de complicidad, empatía ideológica y amor familiar. Todo esto es claramente censurado mediante diversas acciones por el personaje del padre en el film. Adolfo O’Gorman sin dudas representa a Rosas configurado en el padre de Camila y por extensión representa a la tradición patriarcal dominante a nivel doméstico y familiar (íntimo) y a nivel político y social (público). Esto se patentiza en el diálogo familiar cuando el padre intenta convencer a Camila de que se una en matrimonio con Ignacio, el pretendiente avalado:

Adolfo O’Gorman: La mujer soltera es un caos Camila, un desorden de la naturaleza. Para someter esa anarquía sólo 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 un país puede vivir sin orden [...]

(Breve interrupción por visita del padre Ladislao)

Adolfo O’Gorman: ¿En qué estábamos?

Madre de Camila: En que el matrimonio es como el país y que la mejor cárcel es la que no se ve.

Adolfo O’Gorman: Yo no dije eso. Dije que la mujer tiene que casarse, eso es todo.

Madre de Camila: Es lo mismo.

Un personaje en apariencia periférico pero no menor, es el de Joaquina Ximénez Pinto, la madre de Camila. Sus intervenciones aunque cuantitativamente menores, resultan contundentes en cuanto al discurso feminista de la película. Bemberg configura a la madre de Camila como una mujer que desde su lugar pasivo de esposa y madre “normada”/ normal, no obstante ejerce un discurso disruptivo en enfrentamiento con el padre tanto en el parlamento anteriormente citado como hacia el final cuando defiende fuertemente a Camila ante la inflexibilidad de su esposo.

Por otra parte, en este bloque se desarrolla la conquista y enamoramiento de los amantes, la pelea interna y moral de Ladislao consigo mismo por sus sentimientos e impulsos hacia Camila opuestos a su rol de sacerdote célibe y su proceso de autorrepresión. Por el contrario Bemberg configura a su heroína de

manera opuesta: Camila jamás pone en duda sus deseos de concretar su amor, como tampoco duda de comprar libros prohibidos, visitar a su abuela confinada o esconder animales para que no sean ahogados. Estas acciones la ponen en riesgo pero jamás duda en ejercer su libertad y ceder a sus instintos. “No olvide que la mujer puede ser un instrumento del demonio” le dice el arzobispo a Ladislao. Si bien la película es un claro homenaje a la pareja y su historia -y esto está especificado en el Prólogo que se analizó- el film se llama *Camila* y la directora configura a una mujer heroína, no a una pareja heroica.

Lo demoníaco y la locura parecen ser intrínsecos a la configuración de las mujeres transgresoras de la norma: la Perichona se vuelve loca encerrada en la torre de la estancia y Camila es llamada “loca” dos veces por su amante:

En el confesionario: “Camila tú estás loca yo no quiero escucharte” (minuto 39).

En el campanario: “Tú estás loca Camila, qué voy a hacer contigo” (minuto 48).

Lo instintivo, la locura y lo demoníaco están vinculados a las mujeres en la película. Ladislao rechaza el darle la comunión a Camila durante misa, aun ya estando vinculados afectivamente. Esta tensión entre el deber ser religioso y el ser libre de Camila se acentuará como conflicto interno en Ladislao e influirá en el destino final de la pareja.

### **III. Desarrollo segunda etapa. Exilio. Huida y vida de la pareja en Goya, Corrientes. La creación de nuevas identidades. La pareja descubierta. La visión de Dios y los símbolos religiosos como proyección metonímica del patriarcado. Minuto 52 hasta 1 hora y 22 minutos (total: 32 minutos).**

Camila y Ladislao en plena siesta porteña huyen juntos en un carro tirado por caballos, allí, en ese mismo espacio íntimo, oculto, en que Camila había leído en voz alta un parlamento de un libro de Echeverría sobre el exilio, sucede la primera escena explícitamente erótica y sexual en el film. La eroticidad como revolución y militancia es otra de las puntas del iceberg que plantea esta película en relación al feminismo. De todos los personajes sólo dos mujeres se atreven a ejercer esa revolución: Ana Perichon y su nieta Camila, algo que les cuesta la privación de su libertad y la vida. Desde los significantes esto se manifiesta en las cartas de amor eróticas que conserva la abuela y que revive en su confinamiento, y las escenas eróticas de Camila y Ladislao.

Durante su vida en Goya, Corrientes y con identidades cambiadas, la pareja se establece fundando una humilde escuela, la primera de la ciudad, hoy monumento histórico del cual trascendió hace algunos años que pretendían derribarlo.

De este bloque espacio-temporal de la película, quiero destacar en función del tema tratado, la tensión en la vida de la pareja frente a tener que asumir otra identidad y la culpa en Ladislao en relación a su rol de ex sacerdote. Esto se patentiza especialmente en la procesión de Pascua que pasa frente a la casa de la

pareja. La focalización sobre el Cristo crucificado y los cantos a gran volumen “Misericordia, ay Dios mío”, implican culpa y presagio. La acción interna en la actuación de los personajes, mudos, muestra tensión, miedo e incomodidad. Al entrar a la casa luego de presenciar la procesión Camila con la excusa del frío cierra la ventana, no pueden soportar más los cantos. Inmediatamente una escena sexual sobre la mesa con el fondo de esos cantos, parecería intentar “tapar” la intranquilidad. Otras escenas explícitamente muestran diálogos en donde Ladislao muestra su conflicto interno en cuanto al cambio de identidad y su vocación religiosa:

Ladislao: Necesito estar solo, por favor.

Camila: Yo necesito que estés conmigo.

Ladislao: Te parece poco lo que hice para estar contigo.

Camila: Estás arrepentido, contestame.

[...]

Camila: Si yo llegara a tener un hijo tuyo, ¿sería señal de que Dios no está enojado, cierto?

Ladislao: Sí mi niña, sí.

[...]

Camila: ¿Sabés lo que quisiera hacer ahora? Confesarme con vos.

Ladislao: ¡Camila calla!

Camila: Confesarte que cuando te veo rezar tengo celos.

Ladislao: Camila, si te escucho ya no voy a saber quién soy.

Camila: Mi marido, Máximo Brandie.



La visión de Dios-Religión como proyección metonímica del patriarcado se explicita a través de los símbolos religiosos de la procesión y del momento de huida de Ladislao (una vez descubierto) desde la fiesta de Pascua en la casa del comandante hacia la iglesia. Se refugia allí toda la noche y se arrodilla en sumisión a rezar, en lugar de buscar a Camila y aprovechar el tiempo para escapar juntos.

Ladislao se rinde antes de tiempo, es la rendición al patriarcado, a ese Hombre-Dios-Estado acusatorio y represor de libertades. Un sacerdote es quien los reconoce en la fiesta y los acusa: “El brazo de Dios llega a todas partes”, le dice. Cuando Ladislao llega a la iglesia en medio de la noche lluviosa, entra y grita enfurecido a Dios: “¡Por qué no me dejas vivir en paz!!!” un violento relámpago ilumina la cruz por respuesta. Camila lo encuentra en la iglesia arrodillado rezando. Son segundos mudos de dolor y mudos de palabras donde nuevamente la acción interna desde la actuación del personaje femenino de Camila que mira la escena desde el fondo se vuelve anagnórisis, un darse cuenta que ese Hombre-Dios-Estado es quien ha ganado la partida en Ladislao. Las entidades de autoridad patriarcales: Dios (religión), así como la entidad Estado (representado en Rosas) están ganando la partida en la historia.

**IV. Desenlace. Detención, encarcelamiento y ejecución de Camila y Ladislao. La condena como debate político-religioso y familiar. 1 hora y 19 minutos hasta 1 hora y 43 minutos (total: 24 minutos).**

Al amanecer Ladislao regresa a la casa donde lo espera Camila sentada, resignada. El primer acto es arrojarle a sus pies apoyando la cabeza sobre su regazo. Un gesto similar ya lo tuvo el protagonista en el bloque anterior en el momento de desazón luego de ver pasar la procesión: la imagen de su cabeza en el vientre de Camila vuelve a escena. Durante toda la película Bemberg se ocupa en reiteradas oportunidades de configurar un varón protagónico dubitativo e inseguro y una mujer heroica y estoica, ambos víctimas del orden patriarcal y ambos diferentes en su emocionalidad interna, en su fortaleza para hacerle frente. En este último encuentro en libertad -antes del brevísimo encuentro casi mudo final previo a ser ejecutados-, las palabras de Ladislao y Camila patentizan esto. Además la escena reafirma la tesis del bloque anterior en referencia a la influencia devastadora del orden patriarcal sobre el varón en forma integral en toda su identidad.

Las últimas palabras que intercambian los amantes en su encuentro personal final antes del encuentro para morir son:

Ladislao: Yo siempre seré Gutiérrez. Perdóname.

Camila: Yo lo quise así. No me arrepiento de nada.

Ladislao: Yo tampoco. Pero no puedo con Él. No puedo con Él.

El nexos adversativo “pero” discursivamente implica negación del enunciado anterior. Y luego la doble repetición del mismo enunciado lo reafirma.

A nivel actoral el rostro del actor es de debilidad, derrota, miedo e impotencia (en el sentido de “no poder”). El rostro de la actriz en cambio y toda su fisicidad denotan un grado de enojo, desilusión y tristeza. Luego lo abraza, en un gesto de entendimiento.

Es importante esta escena puesto que dos veces el personaje masculino reafirma su derrota interna ante el orden patriarcal simbolizado en Dios y las normas del estado-religión. El miedo lo consume y a Camila, la pena. Ella llora, él la besa, vencido. No se trata de una escena desesperada, agitada, sino que reviste una hondura final reflexiva, donde Bemberg parece ratificar los estragos del patriarcado en el orden personal e íntimo más allá de los géneros, o sobre todos los géneros, sin caer en estereotipos.

Un signo importante en esta escena es el canto del gallo en esa madrugada cuando Ladislao vuelve a la casa después de estar en la iglesia, observamos una intertextualidad con el evangelio que ratifica el rol de heroicidad que Bemberg le imprime a Camila. Canta el gallo. Luego él la ve y corre a arrodillarse y apoya su cabeza en su regazo. No habiéndola buscado a tiempo para huir quedándose en la iglesia la ha negado/traicionado y el gesto de arrodillarse ante ella es de culpa y arrepentimiento.

Cuando la policía los encuentra, Bemberg se ocupa de evitar detenerse en las acciones de apresamiento de la pareja, deja los gritos de fondo y lleva el foco visual hacia los caballos con provisiones afuera de la

casa, que el mismo comandante que está obligado a detenerlos les dejó para que escaparan la noche anterior. He aquí el gesto final de la directora para indicar lo que podría haber ocurrido pero no sucedió y por qué: la oportunidad de huir desaprovechada.

Bemberg anuncia en el bloque del prólogo que la película será una versión libre y será un homenaje, pero también será una lectura sociocrítica de una visión de mundo sobre el patriarcado y sobre sus consecuencias históricas sociales e individuales en mujeres y hombres, y cómo sobre esas configuraciones patriarcales de lo femenino y de lo masculino también se construyó un país.

No casualmente la escena siguiente a la detención es la del debate político en la reunión que Rosas pide a estadistas, juristas y religiosos para resolver el caso. Vélez Sarsfield, -futuro autor del Código Civil argentino de 1869 vigente hasta 2015-, indignado lee en voz alta las repercusiones internacionales en diarios extranjeros donde los exiliados políticos aprovechan el escándalo para defenestrar a Rosas:

Vélez Sarsfield: "Ha llegado hasta tal extremo la horrible corrupción de las costumbres, bajo la tiranía del Calígula del Plata, que los impíos y sacrílegos sacerdotes de Buenos Aires huyen con las niñas de la mejor sociedad sin que el impío sátrapa adopte medida alguna contra a estas monstruosas inmoralidades. D. F. Sarmiento. El Mercurio, Santiago de Chile". [...] "¿Hay en la tierra castigo bastante severo para el hombre que así procede con una mujer cuyo deshonor no puede reparar casándose con ella? Valentín Alsina, Montevideo".

[...]

Monseñor Elortondo: "el gobernador les está haciendo una consulta jurídica".

Vélez Sarsfield: [...] "el caso constituye un delito de sacrilegio y se castiga con la pena de muerte".

Otro político (no nombrado): "¿Pero será prudente invocar la ley de Indias cuando ni en España se aplica la pena de muerte por sacrilegio?"

Vélez Sarsfield: "Lo único atinado es tatarle la boca a esos inmundos unitarios".



No es menor el debate familiar en la casa de los O'Gorman. Ante las súplicas de todos los integrantes de la familia, incluido el prometido de Camila, el padre se niega a interceder por su hija. Al prometido de Camila le dice: "Yo le confié a mi hija y usted no fue lo suficientemente hombre como para cuidármela", el prometido contesta: "Hay que ser mucho más hombre para saber perdonar señor". El padre no accede a las súplicas:

Adolfo O'Gorman: Bueno basta de lloriqueos, no está arrepentida. Lo sé. (Golpea con el puño una mesa). Lo lleva en la sangre. (Pausa). Es como mi madre.

Madre de Camila: Querés que te diga una cosa Adolfo O'Gorman, maldigo el haberte conocido. En vez de pensar en tu hija lo único que te preocupa es tu apellido. Estás enfermo de orgullo. Todos están enfermos. De violencia, de sangre. ¿Alguien levanta la voz para salvar a mi hija? Nadie. Nadie piensa en ella. La iglesia piensa en su buen nombre. Vos pensás en tu honor. Rosas en su poder. Los unitarios en cómo derribarlo utilizando este escándalo. ¡¿Pero en mi hija quién?!"

Bemberg, como directora del film, toma voz en el personaje de la madre (Joaquina Ximénez Pinto) con este parlamento, para resumir el conflicto de intereses masculinos y patriarcales en donde nadie piensa en la mujer.

Al llegar la orden de ejecución a la cárcel de Santos Lugares, el oficial lee la carta e inmediatamente el plano enfoca un retrato a lápiz de Juan Manuel de Rosas. Sonidos de tambores lúgubres acompañan el plano. Son varias las ocasiones en que el retrato del gobernador está omnipresente a lo largo del film en lugares de relevancia. Si bien Rosas nunca aparece como personaje, está en todos ellos, en todos los personajes masculinos (políticos, religiosos y civiles) que encarnan la visión de mundo atravesada por el patriarcado.

Al enterarse los reos de su fusilamiento la actitud de uno y otra es muy diferente. Ladislao suplica ver a Camila. En tanto ella reclama y se revela: “¿Nos van a matar así, sin juicio, sin darnos la posibilidad de defendernos?”. Al enterarse de su embarazo Camila grita entre los barrotes: “Ladislao, vamos a tener un hijo”. Aunque las leyes prohíben matar a una embarazada y con esto los oficiales celebran poder salvar a Camila, el gobernador Rosas envía su respuesta reafirmando la orden de ejecución. Ladislao le envía unas líneas: “Camila mía, acabo de saber que morís conmigo. Ya que no hemos podido vivir en la tierra unidos, nos uniremos en el cielo ante Dios. Te abraza tu Gutiérrez”. La carta reafirma su sujeción al orden de Dios/ Iglesia/ Estado. Además Ladislao accede al sacramento de la confesión, Camila en cambio aprovecha el encuentro con el confesor para suplicarle levantando la voz que haga algo y que ponga a salvo la vida de su hijo. El sacerdote le da agua para bendecir “el cuerpo del inocente”, mientras bebe, una luz ilumina a Camila al abrirse la puerta cuando el cura se retira, significando un instante sagrado de bautismo simbólico. Este hecho, así como el estupor de los soldados al tener que ejecutar a una mujer fueron inferidos de las memorias del comandante de Santos Lugares, Antonio Reyes y forman parte del imaginario que rodea al relato histórico del fusilamiento.

No hay palabras ni contacto físico entre Camila y Ladislao al momento de la ejecución, sólo el contacto de las miradas y el sonido de tambores propios de fusilamiento. Les tapan los ojos; las vendas en los ojos son un signo que ya se había insinuado al principio del film con la escena del gallito ciego en que Camila por primera vez toma contacto con Ladislao: es el momento también en que se ven por primera vez. Y de la misma manera, por última vez se verán el uno al otro antes de ser vendados. El vendaje de ojos de los condenados emerge como alusión a la dictadura militar en el contexto de enunciación de estreno del film (1984).



Figura 4. Ladislao y Camila vendados antes del cortejo hacia el fusilamiento. Fotograma extraído del film, 1984.

Una vez vendados (Figuras 4 y 5) la banda sonora más el sonido de tambores cobra protagonismo, se transforma en cortejo triunfal hacia la muerte. Es una música que es marcha de tambores (muerte-fusilamiento) superpuesta con la banda sonora de amor (vida-triunfo). Sube el volumen de esta última por sobre la primera. Al momento de la ejecución (Figura 6) Camila pregunta “¿Ladislao estás ahí? A lo que él contesta “A tu lado Camila”, este brevísimo diálogo pre-mortem se inmortalizó a partir de la película de Bemberg y quedó en el imaginario sociocultural como parte de la historia de amor hasta el presente.



Figura 5. Imagen del vendaje de los reos. Figura 6. Momentos antes del fusilamiento. Fotogramas extraídos del film, 1984.

Durante todas las escenas previas y posteriores a la ejecución y durante el cortejo, la mirada masculina es puesta en foco por Bemberg durante largos espacios de tiempo: La mirada de los otros presos, hombres tras barrotes, alguno se persigna. Todos los que miran son hombres: presos, soldados, sacerdote. La única mujer es Camila en la escena final. La mirada masculina “presa” asiste cual espectador pasivo al fusilamiento. Iglesia, estado y sociedad masculina asisten al fusilamiento. Son muchos los segundos que

dedica Bemberg a los presos mirando. Como espectadora pienso: “lo masculino no es libre”. A esta altura me encuentro diciéndolo como afirmación y ya no como pregunta. Y hago alusión a mi estatuto de espectadora de esta película en 2020 porque experimento que se trata de un film que sigue teniendo actualidad y resonancias sociales, personales y políticas.

Luego de la muerte, varios segundos sin sonido enfocando otra vez a los soldados y a los presos mirando en silencio, nuevamente la mirada masculina en foco. Con estos planos Bemberg nos inspira a preguntar: ¿Qué piensa, opina, siente el varón? ¿Acaso no sabe, no contesta?

Los muertos son colocados juntos en una caja de madera. Se enfoca a los soldados mirando desde arriba y la bandera argentina amplia flameando, sonido de viento, sin música.

A la bandera le sigue el primer plano compartido de los amantes muertos (Figura 7), un *zoom* a los rostros y la voz en *off* del célebre diálogo final susurrado: “¿Ladislado estás ahí?” Nuevamente comienza la banda sonora y la respuesta “A tu lado Camila”. El primerísimo primer plano se congela en los rostros, tal como se congeló en el rostro de Camila-niña en el Prólogo, cerrando así de manera impecable el entramado simbólico.



Figura 7. Imagen final del film, Camila y Ladislao muertos. Fotograma extraído del film, 1984

El célebre parlamento final de las voces de ambos resuena durante los títulos finales junto a la banda sonora de la película. Estas breves frases conforman un epílogo impactante, pues los postulados que Bemberg arroja en la película sobre el hombre, la mujer, lo femenino y lo masculino, el patriarcado, el estado, la iglesia, la familia y Dios, que percibimos muchas veces en forma binaria durante el film, se nos desarmen; se aúnan las dicotomías en esos instantes finales para pensar al ser humano como unidad exquisita. No somos más que seres, hombres y mujeres, intentando “estar al lado”.

### 3. Reescrituras desde el teatro y la performance en el siglo XXI

Hacia fines del siglo XX y durante las recientes dos primeras décadas del siglo XXI la productividad del personaje de Camila, en tanto ente histórico ficcional ha seguido generando nuevas versiones y

reelaboraciones a partir de una recepción productiva (Grimm, 1993) fuertemente arraigada en el modelo del film de María Luisa Bemberg.

En la historia de su productividad, el caso *Camila* ha generado proyecciones y reescrituras tempranamente. Las primeras manifestaciones fueron casi inmediatas al fusilamiento si se tiene en cuenta las crónicas periodísticas. Pero también lo fueron otras textualidades de cohorte artístico como las novelas *Camila O’Gorman* de Felisberto Pellisot; o la traducción de la novela francesa *Camila* a cargo de Heraclio Fajardo. No obstante, estos textos junto a otros, comparten la propiedad de ser liminales, es decir, fronterizos genéricamente, ya que se trata de textos que se erigen en una zona de mezcla entre lo histórico-documental, lo biográfico-narrativo, lo literario y periodístico. Es así como las reelaboraciones del personaje *Camila*, desde sus inicios coadyuvaron al abordaje liminal del texto cultural “*Camila*”. Pero será a partir del estreno de la película de Bemberg que *Camila* como heroína romántica se configurará desde una visión feminista y con una clara tesis social. En este sentido, sostengo que el film ha operado como paradigma de las representaciones (artísticas, teatrales y performáticas) que se dieron a partir de 1984.

En las expresiones dentro del teatro argentino<sup>5</sup> del siglo XXI pueden señalarse algunas manifestaciones en tanto proyecciones de esta figura y que cuentan, en su mayoría, con el modelo cinematográfico del film. En 2004, a veinte años del estreno de la película, será el turno de una obra de teatro musical donde los hechos no transcurren en el siglo XIX sino en el XXI, llevando la trama específicamente al año 2001. Se trata de la obra *Camila (el musical de un amor prohibido)* versión de Hernán Torres, estrenada en el Centro Cultural Borges con dirección de Gustavo Liroy. Otra versión musical fue la obra *Camila, nuestra historia de amor*, estrenada en el teatro Lola Membrives en el año 2013, bajo la dirección de Fabián Núñez. Una de las reescrituras más recientes es la obra teatral *¡Ay, Camila!* de Cristina Escofet, dirigida por Pablo Razuk, estrenada en Madrid en 2019 y luego en Buenos Aires en el mismo año. Una obra significativa por su nivel artístico fue la puesta en escena de *Una pasión sudamericana* del gran dramaturgo Ricardo Monti, que bajo la dirección de Ana Alvarado se presentó en el Teatro Cervantes en 2005, con actuaciones de Daniel Fanego, Pablo Di Pascuo, Guillermo Angelelli y Fernando Llosa, entre otros. Si bien la obra de Monti (estrenada en 1989, bajo la dirección del autor en el teatro San Martín) no focaliza al personaje femenino, *Camila O’Gorman* (y también Ladislao Gutiérrez) están aludidos en el conflicto principal de la pieza. Son personajes omnipresentes y se encuentran en la extraescena.

Pero es en el ámbito de la performance donde *Camila* ha generado mayor originalidad de representación así como una actualización de su significación social desde relecturas que relacionan hechos de violencia contra la mujer y de defensa de los derechos humanos en general, pero sobre todo ligada a la desaparición de personas en contextos políticos autoritarios. Puede observarse dos tipos de performance en torno a la

5 En 1909 se estrena la película muda de Mario Gallo donde Blanca Podestá interpreta a *Camila*.

figura de Camila: la performance privada ligada a lo lúdico/ catártico y la performance pública ligada a lo artístico y/ o institucional.

En la primera categoría pueden considerarse las representaciones del personaje Camila en el ámbito de lo privado, es decir en el fuero íntimo de mujeres –en su mayoría jóvenes– que se vieron motivadas por el personaje presentado en el filme que nos ocupa. Esta motivación implica la recuperación del trabajo actoral de Susú Pecoraro y de los códigos de vestuario y peinado en la caracterización del personaje (Figuras 8 y 9). Se trata mayormente de mujeres de la generación de los 80 y 90, que vieron el film primero en el cine, luego en formato VHS. Es así como encontramos fotografías, puestas en escenas familiares o de círculos privados, las cuales bajo la célebre expresión “¿Ladislao estás ahí?” y caracterizadas al estilo de la actriz en el filme, resignificaron sus propias luchas de amores prohibidos, sus intentos de rebeldía y una solapada crítica al patriarcado y otros tipos de autoritarismos (Figuras 8 y 9). Este tipo de acciones performáticas no perseguían una finalidad estética, sino lúdica con resortes catárticos.



CAURRA  
 CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS EN LENGUA Y LINGÜÍSTICA

Figuras 8 y 9. Juego doméstico de espectadora luego de ver el film. Imagen extraída vía *whatsapp*, archivo personal, 2020.

La segunda categoría –performance pública con intencionalidad estética– fue asidua durante la primera y segunda década del siglo XXI. Bajo esta tipología se dieron acciones performáticas donde el modelo clásico de la Camila de Bemberg aparece resemantizado. El tema de la mujer se profundiza en las nuevas nociones sobre género y diversidad sexual, así como el tema de la dictadura, los autoritarismos políticos y abusos de poder. Sobre estas temáticas se opera una ampliación que va a incluir los nuevos movimientos de las luchas feministas; por ejemplo el movimiento “Ni una menos”, o la colectiva “Actrices Argentinas”, entre otros. En esta segunda categoría de performances públicas con fines estéticos e ideológicos nos referimos al caso de la performance presentada en el año 2016 por alumnos de la Cátedra Literatura Argentina I del segundo año de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Me remito a este caso por el impacto que produjo en la comunidad académica y por haber sido espectadora y participante en la gestión del evento. Los objetivos de la

Cátedra para el abordaje de la literatura decimonónica argentina giraron en torno a la lectura transversal a partir de la noción de “personaje” y teniendo en cuenta relaciones liminales entre personaje histórico-personaje ficcional, desde la perspectiva de los estudios de la cultura viviente en literatura. El interés en esta mirada se fundamenta en las actuales perspectivas teóricas que estudian el tema de la “representación” de lo viviente en la literatura y demás discursos artísticos, a partir de las nociones de convivio y acontecimiento (Dubatti, 2014).

Los alumnos trabajaron el texto fílmico *Camila* de María Luisa Bemberg realizando un proyecto de investigación-creación, cuyo resultado devino en una recepción actualizada y una comunicación performática interviniendo el espacio público de la Facultad.<sup>6</sup> La performance fue titulada “Las Camilas de hoy” (a partir de la crónica periodística “*Camila*” de Sarmiento – publicada en el periódico chileno *El Mercurio* en 1948-, del filme *Camila* de María Luisa Bemberg y en relación a los hechos de violencia y desaparecidos políticos en dictadura y en democracia en la Provincia de San Juan y en el resto del país). Esta performance fue presentada en la Sala de audio y video de la Facultad, con ingreso de público al cual se le vendaban los ojos al modo del teatro ciego (en alusión a la modalidad de vendar los ojos al que va a ser ejecutado, y como forma previa de tortura en intertextualidad con la escena final de la película), estimulando los sentidos auditivos y olfativos, el público ingresaba vendado al espacio y era estimulado por los performers con el aroma de pólvora, la textura y perfume de cartas entre Ladislao y Camila, etc. (Figuras 10 y 11).



Figuras 10 y 11. Ingreso del público a la performance. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan. 2016.

Luego de diversos estímulos y lecturas, al escuchar disparos los performers/ alumnos, quitaban las vendas de cada espectador que quedaban ante la imagen del fusilamiento de dos mujeres: “las Camilas” (Figura 12) vendadas y fusiladas apoyadas sobre una pared. De esta manera se integraba a la expectación visual el acto de fusilamiento, junto a proyecciones audiovisuales de escenas de violencia y represión social sufridas

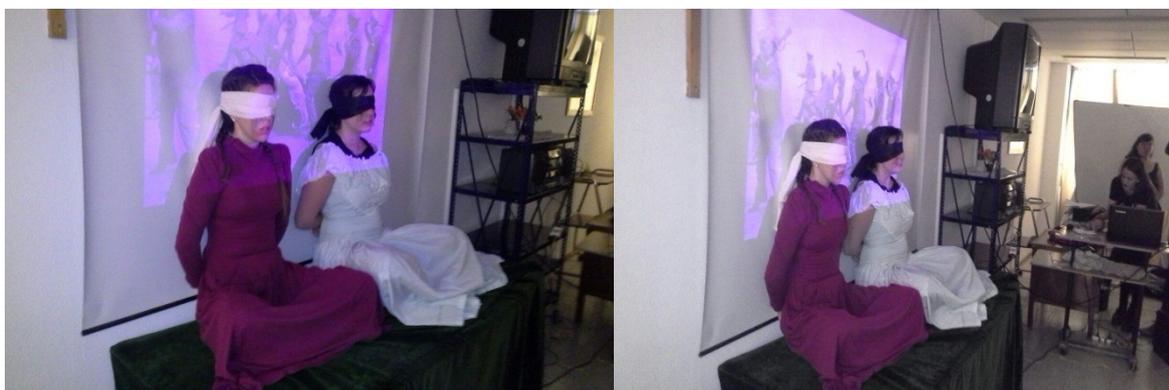
<sup>6</sup> Esta performance, luego de su estreno como intervención de espacios públicos del edificio de la Facultad, por su exitosa repercusión tuvo una segunda instancia de presentación en noviembre de 2016 en el marco de las *XXII Jornadas de Teatro Comparado* coordinadas por el Dr. Jorge Dubatti. La Universidad Nacional de San Juan fue por primera vez sede de este evento, realizando actividades académicas paralelas a las desarrolladas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que contaron con mi co-organización.

en nuestro país (fotos 2 a 10). Velas, cartas y libros censurados formaban parte de la escenografía y la presencia de un personaje vestido de militar de época que podría simbolizar a Rosas.



Figura 12. Performance “Las Camilas”. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan. 2016.

La lectura final de una nómina de mujeres desaparecidas en dictadura y en democracia junto a la imagen de las “Camilas de hoy” muertas cerraban la performance (Figuras 13 y 14). Los alumnos decidieron presentar como víctimas de la intolerancia socio-política a una pareja de lesbianas, por considerar que los temas de género tienen actualmente una mayor tensión social que el tema de la transgresión del celibato.



Figuras 13 y 14: Reposición de la performance “Las Camilas”, *XXII Jornadas de Teatro Comparado*, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, UNSJ / UBA. Noviembre de 2016.

Estos constituyen sólo algunos casos en que observamos cómo esta historia de amor real y trágica que resultó tan polémica y política en su tiempo sigue siendo re-configurada activamente y reformulada por otros discursos artísticos y sociales como el teatro y la performance en el siglo XXI.

#### 4- Consideraciones finales

En un primer acercamiento vislumbramos que Bemberg construye/configura una “Camila” interiormente libre, valiente y estoica; y un “Ladislao” hombre-niño, dubitativo y frágil; con lo cual la construcción “normada” de lo femenino y lo masculino –y por ende sus vínculos– resulta transgredida en relación al horizonte de expectativa de la época de estreno del film, apenas concluida la dictadura militar en la Argentina. A su vez el resto de los personajes masculinos y femeninos se erigen también en protagonistas a la hora de leer su rol en las configuraciones del ser hombre y del ser mujer, de lo masculino y lo femenino, del patriarcado y sus implicancias.

El célebre parlamento final en las voces de los protagonistas “¿Ladislao estás ahí? A tu lado Camila” como epílogo desarma las dicotomías socioafectivas e intelectuales que genera el film; se aúnan esas dicotomías para pensar al ser humano como unidad oximorónica: frágil/fuerte, normado/libre. Ya no hay un primer plano quieto de Camila sola como al inicio, ahora son dos compartiendo ese primer plano y a dos voces. ¿Será que después de todo no somos más que seres, hombres y mujeres intentando “estar al lado”, intentando “estar del lado de” qué valores e ideologías en pleno siglo XXI?

Cada punto de este análisis semiótico y sociocrítico ha ido tejiendo conclusiones durante el desarrollo del trabajo que quisiera dejar abiertas a la lectura personal de los lectores-espectadores de la película y de este artículo, pues la renovada visión de este film me ha dejado la misión interna de no retomar cada ítem concluyendo, sino de irme dejándolos abiertos, caóticos y a-normados como gesto final personal.

No obstante no quiero dejar de señalar el rol de las mujeres en las dictaduras, en tiempos precisos en que la película implícitamente a través de diversos signos pone en paralelo. Ana Perichon, Joaquina Ximénez Pinto y Camila, abuela, madre e hija son las portadoras del discurso alternativo e irreverente frente a las leyes del patriarcado del siglo XIX en el film. Desde ellas hay un eco hacia el presente de enunciación del estreno (1984) que evoca a las abuelas y madres de Plaza de Mayo, y un eco que continúa hacia el siglo XXI con las organizaciones de mujeres en defensa de sus derechos.

*Camila* es un texto histórico-ficcional que sigue generando redes políticas y artísticas. El feminismo interno de la Camila real se encarna artísticamente en el texto fílmico de la cineasta feminista María Luisa Bemberg que a su vez generó y seguirá generando proyecciones artísticas, socioafectivas e idológicas hasta el presente.

## Ficha técnica del film

Dirección: María Luisa Bemberg.

Guion: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro.

Música: Luis María Serra.

Actores protagónicos: Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio, Elena Tasisto, Carlos Muñoz, Héctor Pellegrini.

Coproducción Argentina-Española GEA Cinematográfica S.R.L – Impala S.A

## Bibliografía

Altamirano, Carlos– Sarlo, Beatriz, 1993. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Edicial.

Altamirano, Carlos, 1989. “Modernidad” / “Posmoderno” / “Posmodernidad”, en *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Torcuato S. Di Tella (dir.), Buenos Aires: Puntosur, pp. 393-395 y pp. 475-476.

Bajtín, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Barcelona: Barral.

-----, 1979. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE

-----, 1982. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.

-----, 1987, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana.

Dubatti, Jorge, 2014. *Teatro matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.

Giunta, Andrea, 2019. *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI

Goldmann, Lucien, 1979. *Le dieu caché*, Paris: Gallimard.

Kratje, Julia, 2017. “El cine como transgresión. Deseo, política y feminismo en *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)”. *La Trama de la Comunicación*, 21 (1), 29-43.

Kristeva, Julia, 1969. *Semiotiqué. Recherches pour une sémanslyse*, París: Seuil.

-----, 1978. *Semiótica*, Madrid: Fundamentos.

-----, 1982. *Semiótica I y II*, Madrid: Espiral.

Lotman, Iuri, 1979. *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra.

-----, 1988. *Estructura del texto artístico*, Madrid: Itsmo.

Lukács, George, 1961. *Kafka*, México: Editorial de los Insurgentes.