

“Un feminismo lunar se nos viene encima cámara en mano”

Apuntes sobre María Moreno y el cine



Marcela Visconti

Instituto de Investigaciones de Estudios de Género. Universidad de Buenos Aires, Argentina
marcevisconti@gmail.com

Cuando una noche de abril de 1988 se apagan las luces del Teatro Auditorium en la ciudad de Mar del Plata y comienza la proyección de *La tarde demasiado avanzada de un fauno*, las personas que esa noche asisten a la función descubren el retrato agri-dulce de un mujeriego con miedo a envejecer que compone bajo su lente la directora checoslovaca Věra Chytilová, llegada a la Argentina unos días antes para acompañar la presentación del film en el Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres “La mujer y el cine”. No debería llamar la atención que una película protagonizada por un hombre integre la Sección Oficial del evento, que ese año celebraba su lanzamiento con el propósito de “mostrar películas hechas por mujeres de distintas partes del mundo que, por su calidad, merecen ser conocidas y difundidas”.¹ Como el nombre de la muestra advierte, se trata de películas filmadas por mujeres, con una perspectiva desde las mujeres, sobre cualquier tema. Se trata, más precisamente, de “salir de la cámara, tomar la cámara”, según sintetiza el título de la nota que María Moreno –sentada esa noche en la platea– había escrito para el catálogo. A través de la sustitución del verbo entre el primer tramo y el segundo, la frase señala un momento de transformación, con el cambio (de la acción) que las mujeres empiezan a asumir en relación con la cámara, cuando de estar delante de la lente pasan a estar detrás del visor, tomando las decisiones de qué mostrar y cómo hacerlo. Moreno escribe:

Años más tarde, la niña está en la oscuridad de una sala de cine. Es algo muy mal visto aún porque está sola. Con una multitud y mirando una pantalla donde los hombres suelen proyectar sus sueños más íntimos. Pero he aquí que se trata de la película de una mujer (ella ya se ha cansado de ver tantas medias de seda negras, cabelleras de fuego, correaes íntimos, tules) y que la pantalla refleja un cuerpo de mujer. La niña se reconoce, tal vez recuerde. Nada le prohíbe mirar, recortar esas imágenes, reproducirlas. Salir de la cámara, tomar la cámara. (Moreno, 1988b: 35)

1 Tomo las palabras de la Gacetilla de presentación de la segunda edición del Festival, que informa acerca de los objetivos planteados en la creación de la muestra (cfr. La mujer y el cine, 1988).

No las fórmulas imperativas del cine y los manifiestos feministas surgidos al calor del activismo de los setenta, sino un sentido de *posibilidad* que el infinitivo inscribe al modular la secuencia de acciones (salir, tomar) en el cambio de posición espacial y subjetiva que figura una opción nueva para las mujeres. Aquella que el festival representa al abrir una zona de circulación y de visibilidad para obras y producciones que traen al cine otras miradas y formas de experiencia.

La creación de “La mujer y el cine” es el emergente de una red colectiva de acciones, decisiones, posicionamientos e intervenciones que tienen una historia vinculada con la defensa de los espacios de las mujeres y con la militancia y el pensamiento feministas. Esa red, que había comenzado a tramarse a principios de los setenta, se despliega con fuerza en el contexto de recuperación de la democracia en los años ochenta, en un momento de gran efervescencia cultural donde surgen espacios de encuentro y militancia de mujeres vinculados con prácticas creativas y artísticas, como las Jornadas de la Creatividad Femenina, Lugar de Mujer o el área cultural del instituto Goethe. Siguiendo el pulso del cambio de época, al que el cine no es ajeno, en estos y en otros ámbitos se organizan mesas redondas, sesiones de cine debate, seminarios y ciclos de películas. Quienes llevan adelante el proyecto del festival, Susana López Merino, María Luisa Bemberg, Sara Facio, Martha Bianchi, Gabriela Massuh, Lita Stantic y Beatriz Villalba Welsh, toman parte activa en esa nueva escena cultural e institucional que trae la democracia, en la que intervienen con interés sobre problemáticas de la sociedad y en defensa de los derechos de las mujeres.

La firma de María Moreno y la de otra escritora feminista destacada, Leonor Calvera, en los textos del catálogo que acompañan –con una disposición que “enmarca”: uno al comienzo, el otro al final– los contenidos relativos a las actividades propias de la muestra (proyecciones, debates, exhibiciones), iluminan y anudan distintos tiempos en la articulación de sucesos y procesos en que se inscribe la creación del evento. Calvera había sido una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina en el pasaje de los sesenta a los setenta y desde entonces mantenía un fuerte compromiso militante. Moreno contaba con una trayectoria feminista pionera dentro del periodismo gráfico. Había participado en proyectos clave como el suplemento femenino “La Opinión de la mujer” del diario *La Opinión* en los tardíos setenta, la Sección “La Mujer” publicada en el diario *Tiempo Argentino* entre 1982 y 1986 y el mítico periódico para mujeres *alfonsina* lanzado con el retorno de la democracia. Cuando escribe la nota para el catálogo de “La mujer y el cine”, formaba parte del consejo editorial de la revista cultural *Fin de siglo*, donde luego dedicará al festival casi seis páginas de la sección a su cargo.

Moreno realiza una intervención que opera a dos tiempos. Escrita previamente para la publicación oficial que circuló como pieza de difusión institucional en formato bilingüe, a modo de carta de presentación, y como material guía entre las miles de personas que asisten a las proyecciones durante la primera semana de abril,² la nota será reproducida al mes siguiente en *Fin de siglo* junto con otros dos textos de su autoría: una crítica sobre algunas películas de la grilla y una crónica sobre situaciones y momentos vividos en el transcurso del evento. Estos escritos en torno al festival permanecen en los bordes de una historia de la crítica de cine poco atenta a formas de ejercicio heterogéneas, practicadas en trayectorias intermitentes, en intervenciones ocasionales o emparentadas con otros campos (la literatura, la historia, el periodismo cultural); aun cuando desde hace algunos años el trabajo de esta cronista, narradora, ensayista se ha vuelto objeto de un número creciente de investigaciones en el campo

² La edición inaugural del festival se llevó a cabo en Mar del Plata del 1 al 8 de abril de 1988. Contó con la asistencia de más de ocho mil espectadorxs (ver *La mujer y el cine*, 1988).

de la crítica literaria y los estudios feministas. Al llevar la atención hacia esos escritos sobre cine, dándolos a conocer a través de las páginas de *Mora*, nos interesa destacar la voz feminista y rigurosa de Moreno como una forma de intervención pionera que legitima culturalmente la reconfiguración de los espacios de las mujeres en el cine argentino de los ochenta.



Imagen 1. Catálogo del primer festival “La mujer y el cine”. Archivo: Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del INCAA

Al asalto del celuloide

Cuando Tamara Kamenszain inscribe el diminutivo “ensayito” como uno de esos géneros menores que le gusta leer, nos entrega una pista para nombrar el texto que María Moreno compone en “Salir de la cámara, tomar la cámara”. Cuatro apartados breves cubren poco más de una página a tres columnas donde la autora hilvana reflexiones y argumentos que trazan con lucidez un panorama cinematográfico en transformación a partir de la labor de las mujeres detrás del visor. Moreno escribe como ensayista y, de un modo ejemplar, como crítica y espectadora, en un registro singular que mezcla saberes haciendo que la historia del cine y la teoría feminista ingresen al texto, dispersas en un bagaje de referencias precisas. El tono de su escritura combina la ironía, el humor, giros coloquiales y vocablos inesperados, en un trayecto crítico que engarza como *flashes* una seguidilla de películas a la vez que discute teoría, ideas, problemas. Los oficios tradicionalmente permitidos a las mujeres dentro del set, la conquista del lugar de directora y las dificultades para ejercerlo, la fricción entre autoría femenina y obra feminista, las diferentes formas de aprehender el mundo que comporta “la mirada femenina”, la necesidad de reformular el ejercicio de la crítica, son tópicos sobre las que la autora discurre, en una puesta al día de cuestiones y debates que dan cuerpo teórico al cruce entre cine y feminismo desde los años setenta, cuando se forja el “cine de mujeres” como noción teórica a la par de las nuevas producciones militantes que llegaban a la pantalla. Sean extensos o brevísimos –dice Kamenszain–, “del ensayito espero una pequeña revelación” (2020: 61). Lo revelador en “Salir de

la cámara, tomar la cámara” no está en los tópicos en sí –aunque, como dije, la voz feminista de Moreno es rigurosa– sino en un sentido crítico astuto que se juega en la formulación del reparo, la modulación, la advertencia como un *doble* que hojaldra las ideas y profundiza el pensamiento.

Un corto argumental de Alice Guy allá por 1895, las *Locas Margaritas* de Chytilova, *Chicas que trabajan* de Lizzie Borden, Margarethe von Trotta y su *Rosa Luxemburgo*, *La felicidad* de Agnès Varda son algunos de los nombres que resuenan como “las imágenes de la diferencia” –según anuncia el rótulo de uno de los apartados–. Lejos de querer compilar títulos en un corpus o en un canon femenino (no se trata de “hacer un catálogo para generar un nuevo sistema de inclusiones-exclusiones”), Moreno apunta al gesto transgresor que percibe en operaciones de sentido que desacomodan y cuestionan lo dado. Dicho de otro modo: apunta a un sentido cinematográfico que tensiona lo femenino/feminista en términos de agencias y de representaciones.

Si bien no todas las cineastas son feministas, sus películas no dejan de estar atravesadas más o menos al bies por el feminismo. No sólo porque un cuerpo de mujer producirá perogruescamente imágenes de mujer: si bien *Locas margaritas* de Věra Chytilová no puede considerarse un filme militante, esa especie de Gargantúa y Pantagruel que comen, beben y la gozan de lo lindo (sobre todo de los hombres) no dejan de ser una provocación a una moral sexual que no cesa de destilar vírgenes y prostitutas, histéricas y madres fálicas. (1988b: 35)

El gesto transgresor radica en la “política sexual radical” que anima las películas hechas por mujeres, sean intencionalmente feministas o no, “como si su ingreso a la cultura no pudiera hacerse sin cuestionar profundamente a la cultura misma”. Sin embargo, previene, “esto no basta para enunciar la existencia de una mirada femenina” (1988b: 35).

Párrafo a párrafo, Moreno va despuntando argumentos y matices que perfilan un campo de problemas en sus nudos y complejidades. “¿Acaso la mirada de identificación que Eric Rohmer desliza sobre su personaje de *El rayo verde* no podría atribuirse a una dama?”, pregunta con sagacidad, dejando leer entre líneas que, más allá de la diferencia sexual, “lo femenino” puede medirse en cómo una mirada cambia su poder de organización. Al fin y al cabo, “la ‘mirada femenina’ es una impresión”, dada por las imágenes que produce, en tanto estas no han sido tasadas por el imaginario masculino (1988b: 35). Es cierto que hay una nueva mujer narcicista, autosuficiente y que decide sobre su placer en películas como *Carmen* de Jean-Luc Godard, *Apasionados* de André Téchiné o *El diablo en el cuerpo* de Marco Bellocchio, pero aunque “no faltará alguien que decida que estas son las imágenes más ricas de mujer moderna como no faltó quien dijera que ninguna mujer produjo un texto como el ‘Monólogo de Molly Bloom’ de Joyce”, esa “mujer de celuloide” después de todo no es más que un nuevo estereotipo (1988b: 35-36). La cuestión acerca de los modos en que la cámara acusa recibo de la diferencia sexual está atravesada por la interrogación sobre una “escritura femenina” y la creación de un “saber femenino” desarrolladas en el campo literario en los años setenta y ochenta por teóricas del feminismo de la diferencia como Helen Cixous y Luce Irigaray, a quienes se menciona explícitamente en el texto. Otras referencias teóricas son Julia Kristeva, Felix Guattari y Jacques Derrida, autorxs que utilizan las imágenes de la femineidad “para poner en vilo el orden simbólico, el pensamiento falócrata universal” (1988b: 35).

Si en su acercamiento al cine Moreno interroga las significaciones de la femineidad como diferencia en sintonía con discusiones feministas de la época, algunas de sus observaciones mantienen una relevancia crítica que parece acrecentarse más que gastarse con el paso del tiempo. Por ejemplo cuando señala la importancia de la

“existencia de críticas feministas que establezcan sus parámetros y eviten que las artistas escuden su falta de rigor, irracionalismo o ignorancia en la injusticia de la tasa patriarcal” (1988b: 36). El reparo reenvía al presente y adelanta una discusión que en los últimos años atraviesa el campo del cine –y no solamente– en torno a la necesidad de ir más allá de la lógica del cupo, de producir formas que amplíen, complejicen, diversifiquen el mapa de lo sensible, alterando el *statu quo* de la percepción y desarticulando los lugares comunes sedimentados en la cultura.



Imagen 2. Portada de la sección “La Cautiva”, revista Fin de siglo de mayo 1988. Archivo: AHIRA Archivo Histórico de Revistas Argentinas

Eros desde otra parte

La revista cultural *Fin de siglo* publica dieciocho números entre 1987 y 1988. María Moreno es parte del Consejo editorial y está a cargo de la producción periodística de la sección “La cautiva. Mujeres y cultura”. Por la misma época, en la nota del festival escribe como al pasar que “la cultura es un rapto”, entregando una pista del nombre elegido en alusión a una figura constitutiva de los relatos fundacionales que en el siglo XIX imaginan la nación. En el número que llega a los quioscos en el mes de mayo de 1988, dedica casi toda la sección a “La mujer y el cine, un festival sin laureles promocionales”, haciendo hincapié en la programación, a la que distingue “una excelencia muy alejada de las óperas primas con olor a novela familiar sexual de las primeras feministas” (1988a: 32). Además del ensayito ya publicado (con un recorte y reacomodamientos mínimos), el pequeño *dossier* contiene una crónica que entrega una mirada entre bambalinas más una crítica a doble página sobre algunas películas de la grilla. De los diez títulos proyectados en la Sección Oficial, se interesa por *El atardecer demasiado avanzado de un fauno* (1983) de Věra Chytilová y *Los hermanos Mozart* (1985) de Suzanne Osten, que utilizan “personajes masculinos, ya no como encubrimiento de pasiones femeninas sino para complejizarlas y universalizarlas”, alejándose así de “la forzosa autorreferencia del primer feminismo y de la obsesión por denunciar al voyeur y su mujer objeto”. Y por *Werther* (1986) de Pilar Miró y *Lúcida locura* (1982) de Margarethe von Trotta, en los que percibe una revalorización

de los llamados géneros menores (“el diario, las cartas, los pensamientos íntimos anotados en un cuaderno encerrable en un *secrétaire*”) como homenaje a un momento de la historia, el romanticismo, cuando “las mujeres comenzaron a fortalecer su ‘devenir artistas’”. Leer en serie es el gesto crítico para pensar un cine que apuesta a reinventar el deseo y la pasión. Entonces, “un feminismo lunar se nos viene encima cámara en mano” (1988a: 32-33).

Margarethe von Trotta reaparece una y otra vez en los intereses y proyectos de Moreno por aquellos años. Desde la traducción de un reportaje con motivo de la película *Rosa Luxemburgo* (1986), publicado en “La cautiva” en el número de lanzamiento de la revista en julio de 1987, hasta el texto incluido en el catálogo de la segunda edición del festival, un par de años después, donde Moreno desvela un interés y un problema: “Las películas de Von Trotta ponen en escena la amistad entre mujeres. Pero ¿qué significa esta palabra?” (1989: 41). Lo que hay entre los personajes femeninos es un “sentimiento sin nombre”, por eso escandaloso. Este es el punto que captura la atención de una autora pionera “en inscribir lo lesbiano en la literatura” argentina con su novela *El affair Skeffington* presentada en 1992 (Arnés 2023: 443), más o menos por la misma época en la que aparecen estos textos donde traza un horizonte de problemas que el cine de Von Trotta, a su modo, también está pensando. En relación con *Las hermanas alemanas* (1981), *Lúcida locura* y *Rosa Luxemburgo*,³ precisa: “No es la pregunta por la propia femineidad lo que nos lleva hacia las otras mujeres, tampoco la homosexualidad”. Se trata de una “amistad sin patrones, amor sin nombre que también podría asimilarse a una palabra extraña: mismidad” (1989: 41).⁴ Esta idea de *continuum lesbiano*, para decirlo en términos de Adrienne Rich, se expresa a su vez en el epígrafe de Elisabeth Lenk que precede a la crítica sobre las cuatro películas del primer festival. La cita es extensa, comienza así:

La mujer solo puede desarrollar su nueva relación consigo misma a través de sus relaciones con otras mujeres. La mujer se convertirá en el espejo viviente de la mujer, en el que se pierde a sí misma para encontrarse de nuevo. La relación de la mujer consigo misma que surgirá de esto es tan nueva que todavía no podemos definirla. Es una relación que repite cientos de viejas relaciones, pero no equivale a ninguna de ellas. A veces se asemeja a las amistades de la infancia, a veces al amor lésbico, a veces a la relación del trovador con la dama y de la dama con el trovador, para no mencionar todas las relaciones familiares que se suceden unas a otras. (Lenk en Moreno 1988a: 32)

Bajo estas ideas Moreno “lee” *Lúcida locura*, cuya trama muestra que “el devenir artista en femenino exige la identificación a otra mujer” (1988a: 33). En otro plano, la frase revela el propio mecanismo del *cine de mujeres* que está gestando el festival como un espacio creado para dar a conocer la obra de directoras de distintos lugares con el fin de alentar la labor femenina en el quehacer cinematográfico local. Un espacio donde la presencia de muchas de esas directoras (Chytilová, Osten, Miró, Von Trotta, por caso), quienes viajan al evento acompañando sus películas, hace posible en la comunicación y el intercambio de experiencias un reconocimiento

³ Las tres películas fueron proyectadas en “La mujer y el cine”: *Lúcida locura* y *Rosa Luxemburgo* en la primera edición en 1988, y *Las hermanas alemanas* al año siguiente, en la segunda edición, de la que participa la directora alemana como invitada.

⁴ Pasajes textuales en torno a la amistad entre mujeres como un amor sin nombre reaparecen en una nota de Moreno publicada en el suplemento *Las 12* en junio de 1999. Es sabido que Moreno hace de la copia y el autoplagio un mecanismo de escritura bajo la forma del reciclaje. “Todo esto que voy escribiendo ya lo escribí en otra parte”, aclara en un largo párrafo entre paréntesis que intercala en la crítica de las películas del primer festival, y concluye: “Siendo mismo el tema otros tocan guitarra con variaciones, yo me reciclo” (1988a: 32).

de lo propio en lo colectivo –como puede apreciarse en el panorama que Moreno entrega con ojo de cronista–.

Horizonte de época

"Croniquita" se titula el brevísimo texto que compone un paisaje de escenas captadas dentro y fuera de la sala de proyección donde acontecen lapsos de discusión, de charla interesada o casual, de distensión, de fuga. En ese pequeño recuadro dispuesto entre dos páginas hay un registro vivo de un momento en que la historia del cine argentino se expande. Al igual que Moreno, otras mujeres apoyan con sus palabras el espacio de esa transformación. Las firmas de Leonor Calvera, María Elena Walsh, Moira Soto, Ana Amado, Gabriela Massuh, Graciela Maglie, Mabel Itzcovich circulan al pie de reportajes y notas cortas incluidas en los catálogos de los primeros años del festival.⁵ Annamaria Muchnik, conductora junto con Marta Merkin del ciclo "Ciudadanas" que desde la Radio Belgrano había contribuido a inaugurar en los medios el debate democrático sobre la condición de las mujeres (Torricella, 2011), participa activamente del evento inaugural en 1988, al que dedica un lugar destacado en su programa radial, incorporándose luego al equipo del festival.⁶ En conjunto, estos nombres dan cuenta de una necesidad de articular distintas zonas de la cultura en una trama que anuda la participación de escritoras, periodistas, críticas, profesoras, guionistas, junto a las organizadoras, las cineastas invitadas y las jóvenes que presentan sus primeros cortometrajes, como sostén colectivo de la creación de un campo que entonces se estaba forjando al calor de la nueva escena político cultural de los ochenta. Democracia es el término que reaparece una y otra vez en los discursos, en las charlas, en las declaraciones a la prensa, como expresión del horizonte de la época que hace posible a "La mujer y el cine".

⁵ Entre 1988 y 1994 se llevaron a cabo seis festivales internacionales con una periodicidad anual, excepto en 1992 cuando la muestra no pudo realizarse por falta de financiamiento. De 1996 a 2006 "La mujer y el cine" conformó una sección especial dentro del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Desde entonces mantuvo un trayecto más o menos intermitente, en función del impacto de políticas culturales precarias o directamente ausentes en el largo plazo como sostén de la continuidad del evento.

⁶ Hasta el día de hoy Muchnik continúa trabajando para sostener el espacio del festival que actualmente preside.

📖 Bibliografía

- » Arnés, L. (2023). “Clase 9. Las ficciones lesbianas: recorridos críticos y literarios”, en Arnés, L. A., Punte, M. J., Kratje, J., Dorfman, D., Bianchi, D. y Angiletta, F., *Tomar las aulas. Las clases de Teoría y Estudios Literarios Feministas*. Madreselva.
- » Kamenzain, T. (2020). *Libros chiquitos*. Ampersand.
- » *La mujer y el cine* (1988). Gacetilla de lanzamiento, “II Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres: La mujer y el cine. Mar del Plata – Argentina, del 23 al 31 de marzo de 1989”, Buenos Aires, septiembre.
- » Moreno, M. (1988a). Dossier “La mujer y el cine”, Sección “La cautiva”, *Fin de siglo*, núm. 11, mayo.
- » Moreno, M. (1988b). “Salir de la cámara, tomar la cámara”, en *Publicación Oficial del I Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres “La mujer y el cine”*, abril.
- » Moreno, M. (1987). “M. Von Trotta: En nombre de Rosa”. Traducción de una entrevista de Carola Hembus, Sección “La cautiva”, *Fin de siglo*, núm. 1, julio.
- » Moreno, M. (1989). “Margarethe y ni falta que hace Fausto”, en *Publicación Oficial del II Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres “La mujer y el cine”*, marzo.
- » Torricella, P. (2011). “Apuntes para una historia de *Las 12*”, *Mora*. Revista del Instituto de Estudios Interdisciplinarios de Estudios de Género, núm. 17, diciembre.



Imagen 3. Věra Chytilová y María Luisa Bemberg en “La mujer y el cine”. Archivo: Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del INCAA



Imagen 4. Suzanne Osten en “La mujer y el cine”. Archivo: Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del INCAA



Imagen 5. Pilar Miró y Beatriz Villalba Welsh en “La mujer y el cine”. Archivo: Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del INCAA

