

Mirada transgresora: representaciones del patriarcado en dos películas de realizadoras latinoamericanas

Transgressive gaze: representations of patriarchy in two films by Latin American female directors

Erika de la Barra Van Treek¹ y Soffia Carbone Bruna²

Resumen

Este trabajo examina los filmes *Camila* de María Luisa Bemberg (1984) y *La niña Santa* de Lucrecia Martel (2003) desde una perspectiva feminista, con énfasis en la problematización de la mirada cinematográfica. El artículo contextualiza los entornos culturales y sociales en donde surgieron ambas películas y define conceptualmente el término “mirada” en el lenguaje cinematográfico, basándose principalmente en la teoría de Mulvey (1989) y en algunos desarrollos posteriores de teóricas feministas. A través de un análisis comparativo, se abordan las diferencias narratológicas y estéticas de ambas realizadoras. *Camila* utiliza un enfoque más clásico y melodramático, mientras que *La niña Santa* adopta un estilo más elíptico y sensorial. Estas diferencias se manifiestan en la forma en que las protagonistas ejercen la mirada. En *Camila*, la protagonista desafía las normas sociales al perseguir su libertad y autonomía, mientras que en *La Niña Santa*, Amalia asume una mirada ambigua que navega entre la inocencia y el deseo. Las conclusiones revelan que, a pesar de estas diferencias formales, ambas películas presentan una mirada feminista que reconfigura el rol tradicional de las mujeres como objetos pasivos del deseo, otorgándoles la capacidad de observar y transformar activamente el mundo, desafiando las estructuras patriarcales.

Palabras clave: mirada, patriarcado, subversión, deseo, estereotipo.

Abstract

This paper analyses the films *Camila* by María Luisa Bemberg (1984) and *La Niña Santa* by Lucrecia Martel (2003) from a feminist perspective, emphasizing the problem of the gaze. The article contextualizes the cultural and social spheres in which both films emerged and defines the term gaze in film language, relying mainly on Mulvey's theory (1989) and some later developments by feminist theorists. A comparative analysis addresses the narratological and aesthetic differences of both filmmakers. *Camila* uses a more classical and melodramatic approach, while *La Niña Santa* adopts a more elliptical and sensorial style. These differences are manifested in the way the protagonists exercise their gaze. In *Camila*, the protagonist defies social norms by pursuing her freedom and autonomy, while in *La Niña Santa*, Amalia assumes an ambiguous gaze that navigates between innocence and desire. The

¹ Académica jornada completa, Universidad de Santiago de Chile. Correo: erika.delabarra@usach.cl ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2209-7275>

² Coordinadora VcM Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile. Correo: soffia.carbone@umayor.cl ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7285-6308>

findings reveal that despite these formal differences, both films present a feminist gaze that reconfigures the traditional role of women as passive objects of desire, giving them the capacity to observe and actively transform the world, challenging patriarchal structures.

Keywords: gaze, patriarchy, subversion, desire, stereotype.

Introducción

El patriarcado ha intentado siempre construir hegemoníamente las representaciones de lo femenino en un sentido esencialista, que suprime las diferencias entre las mujeres y apunta a conservar modos y estereotipos que son funcionales a su deseo de mantener las relaciones de poder, opresión y subordinación (Lagarde, 1994; Ahmed, 2019; Traverso, 2021). Esto se ha visto reflejado también en distintas manifestaciones artísticas, entre ellas la literatura y el cine. Ciertamente, hay filmes que se plantean desde una postura crítica con respecto a los estereotipos de género e intentan deconstruirlos para desmontar matrices de poder y así ser más fieles a las necesidades de las mujeres y sus espacios de liberación, mientras que otros perpetúan la hegemonía patriarcal. De hecho, Tornay (2021) señala que desde 1970, los movimientos feministas comenzaron a cuestionar las construcciones hegemonías de género que aparecen representadas en el cine, especialmente en Hollywood donde se perpetúan estereotipos que cosifican a las mujeres, o las encasillan en roles fragilizados y dependientes.

Uno de los espacios de análisis más fecundos sobre el cine desde una perspectiva feminista han sido los estudios sobre la mirada, especialmente la mirada masculina (Baudry & Williams, 1974; Johnston, 1979; Doane, 1987; Studlar, 1988; Mulvey, 1989) principalmente en el cine de Hollywood y europeo de los años 30, 40 y posteriores. Todos estos estudios coinciden en que el lenguaje cinematográfico, a través de la creación de la historia, el uso de la música, la cámara, el tono, el color, el movimiento y el montaje, construyen una mirada que refuerza el poder de las estructuras patriarcales y los estereotipos de género. En este sentido, los personajes femeninos son presentados como objetos pasivos de deseo porque el énfasis está puesto sobre la apariencia física y la atracción sexual que el cuerpo de las protagonistas ejerce tanto sobre los varones espectadores como sobre los protagonistas.

Dicho lo anterior, el propósito de este trabajo es analizar, desde una perspectiva feminista, la forma en que se construye la mirada en dos películas de realizadoras latinoamericanas. En primer lugar, *Camila* (1984) de la cineasta María Luisa Bemberg y, en segundo lugar, *La Niña Santa* (2003) de Lucrecia Martel. Ambas películas son muy diferentes entre sí; las separan veinte años de experiencia cinematográfica e incorporan poéticas, estéticas y construcciones narrativas muy distintas. Además, surgieron en medio de contextos políticos y sociales muy diferentes, por ende, la forma en que se construye la mirada es particular de cada una. Sin embargo, coinciden en que las protagonistas asumen una mirada propia que desafía el rol tradicional femenino “cosificado” transformándolas en sujetos.

Ambas cineastas desde sus circunstancias particulares llevan a cabo propuestas fílmicas que dan cuenta de la compleja identidad latinoamericana marcada por un pasado colonial, la herencia indígena, las luchas independentistas y una historia de dictaduras y revoluciones. Además de la inequidad económica y los anhelos de mayor justicia social. Por otra parte, las problemáticas de género abordadas por ambas cineastas se inscriben dentro de un discurso cinematográfico feminista latinoamericano más amplio, donde otras realizadoras como la peruana Claudia Llosa, la chilena Valeria Sarmiento y la brasileña Anna Muylaert han problematizado el rol de las mujeres en sociedades patriarcales, a menudo a través de la transformación de la mirada femenina. Así, por ejemplo, en *La teta asustada*, Llosa (2009) explora el trauma de la violencia sexual y las secuelas del conflicto armado en Perú, dando

cuenta de cómo el cuerpo femenino se convierte en campo de batalla. De manera similar, Sarmiento (2012) en *Las Líneas de Wellington* examina cómo las mujeres sobreviven en medio del caos y violencia de la guerra, resaltando la resiliencia de las protagonistas. Por último, Muylaert (2015) en *Que horas ela volta?*, aborda las desigualdades de clase y género en Brasil a través de la protagonista, una empleada doméstica cuya mirada es inicialmente pasiva y se va transformando en la medida que toma conciencia de su propio poder. Estas realizadoras, al igual que Bemberg y Martel, cuestionan las nociones tradicionales de feminidad en América Latina, presentando a sus protagonistas como sujetas que miran activamente, transformando sus propios destinos y las dinámicas que las rodean.

Contextualización histórico social

Antes de comenzar el análisis propiamente tal es pertinente contextualizar el surgimiento de ambas obras. La producción de *Camila* se realizó mientras Argentina emergía dolorosamente de la dictadura militar conocida como guerra sucia (1976 – 1983) la cual se caracterizó por brutales violaciones a los derechos humanos. En este sentido, la obra pertenece a ese período de transición hacia la democracia y refleja los cambios sociales que se estaban produciendo en aquella época. Los temas importantes de la película como el amor, la libertad y la rebelión contra lo establecido resuenan en una sociedad que cuestionaba la brutalidad de la dictadura. De esta forma, una lectura oblicua del filme que da cuenta del gobierno dictatorial de Juan Manuel de Rosas entre 1829 y 1852 no puede sino reflejar esa otra dictadura de la que venía saliendo Bemberg en los años 80. En su obra sobre la guerra sucia Brennan (2018) e igualmente Vasallo (2019) analizan la relevancia que tuvo tanto el cine como la literatura para abordar la historia de la dictadura desde una perspectiva crítica y de qué manera cineastas tales como Bemberg reescribieron la historia utilizando figuras del pasado para cuestionar el presente. En este sentido, y en estrecha relación con lo que plantea Vezzetti (2003), la obra de Bemberg pone en tensión el recuerdo y el olvido en la construcción de la memoria colectiva. Por lo tanto, *Camila*, según este autor, ha servido como medio para explorar y confrontar los legados de la dictadura y las dinámicas de poder patriarcal.

Con respecto a María Luisa Bemberg, nacida en 1922 en medio de una familia rica y poderosa de Buenos Aires, su principal característica es la forma de representar el rol de las mujeres en la sociedad y la manera como transgreden la cultura patriarcal en el sentido enunciado por De Lauretis (1994). Es decir, cómo las maneras de realizar representaciones culturales desestabilizan los estereotipos y construyen formas nuevas. En efecto, en una entrevista realizada por Pick (1992) Bemberg señala que cuando se trataba de mujeres, el cine latinoamericano era terriblemente pobre y tendencioso, ya que las mujeres en general eran vistas como objetos sexuales de ambición masculina u objetos de la misoginia. Así es que sus obras más conocidas, *Camila* (1984) y *Yo la peor de todas* (1990) ponen de relieve a mujeres transgresoras (Trebisacce & Veiga, 2017). Los estudios sobre *Camila* son muchos y abordan distintos aspectos de la obra. Para este artículo revisten especial interés los estudios de Willaims (1996), con su enfoque político sobre las subversiones de la protagonista, y los de Hart (2002) y Velasco (2004), que inscriben el film dentro del melodrama, la tragedia y la melancolía de los amantes como víctimas de un sistema político opresivo que finalmente los lleva a la muerte. De igual manera, son relevantes algunos estudios de corte más bien feminista como el de Erasquin (2002) y el de Trebisacce y Veiga (2017), que ofrece una lectura de la obra de Bemberg desde la noción de transgresión inspirada en Michel Foucault.

En *Camila* podemos apreciar, a través de una hermosa puesta en escena de película de época, la vida durante el segundo periodo de Rosas en 1847, momento de grandes tensiones, violencia y crímenes políticos entre federales y unitarios. El personaje de Camila O ‘Gorman,

muestra a una joven de la aristocracia argentina, con ascendencia irlandesa, cuya familia es partidaria del federalismo de Rosas. En un contexto patriarcal que aparece representado principalmente por su propio padre, Adolfo O'Gorman, y del mismo modo, por Rosas, y por la iglesia jerárquica, Camila lucha por encontrar su propio lugar en el mundo, por el derecho a educarse y a elegir por sí misma lo que quiere para su vida. El equilibrio precario de su mundo entra en caos cuando se enamora del sacerdote de su parroquia y huyen juntos generando escándalo en la conservadora sociedad de la época.

Por otro lado, *La Niña santa* (2003) fue producida mientras Argentina intentaba recuperarse de una severa crisis económica que había dado como resultado el colapso generalizado de la economía en 2001. Mientras autores como Salvia (2014) y Zicari (2018) exploran las políticas neoliberales, los conflictos sociopolíticos, los liderazgos peronistas que precipitaron el colapso, otros tales como Moreno (2011) se enfocan en los efectos culturales y la construcción de memoria colectiva que dejó la crisis en términos de desempleo y pobreza analizando figuras como los piqueteros, caceroleros y cartoneros. Algunos de los temas de *La Niña Santa*, tales como la incertidumbre y la resiliencia, podrían explicarse como efecto de la crisis que vivió el país.

Lucrecia Martel nació en Salta en 1966 y pertenece al movimiento del nuevo cine argentino, con una obra mucho más experimental que Bemberg. Retrata la zona geográfica del noroeste argentino, mostrando la decadencia de la clase alta provincial con personajes que se encuentran atrapados en laberintos existenciales en donde sufren asfixias de todo tipo (Gómez, 2005; Turzi, 2018). Una de sus obras más notables, *La ciénaga* (2001), que le valió varios premios tales como el del festival Internacional de Cine de Berlín, da cuenta de esta decadencia y de este sinsentido existencial. Entre los estudios críticos sobre Martel, especialmente sobre *La Niña Santa*, es importante mencionar el de Forcinito (2006) que analiza *La Niña Santa* desde una perspectiva feminista. A su vez, es muy enriquecedor el estudio de Slobodian (2012) que hace una comparación entre *La Niña Santa* y *The Secret Life of Words* (2005) de la cineasta española Isabel Coixet examinando sus puntos en común y así problematizar la identidad de género y la trasgresión a las imágenes normativas sobre las mujeres.

La construcción de la mirada y el lenguaje narratológico

Habiendo revisado algunos aspectos contextuales e históricos que explican el surgimiento de ambas obras, se analizará cómo se construye la mirada en los filmes seleccionados. Para esto, comenzaremos con la revisión de algunos autores clásicos que han teorizado sobre la cuestión de la mirada para luego abordar autores más recientes sobre estas temáticas.

La autora más influyente en este debate es Laura Mulvey (1989) quien argumenta que el cine clásico de Hollywood, con su énfasis en el placer visual, construye un lenguaje cinematográfico que refuerza las estructuras patriarcales y perpetúa estereotipos de género. Según Mulvey (1989), la forma en que se configura el cine típicamente patriarcal aliena a las mujeres al tratarlas como objetos pasivos de deseo a través de una cámara, la cual es a menudo manejada por varones y por ende se centra en la apariencia física y la atracción sexual. La escopofilia o el placer de mirar, está fuertemente asociado a la mirada voyerista del personaje masculino, que observa y desea a la mujer, reforzando así la ideología patriarcal.

Esta concepción de la mirada en el cine ha sido central para el análisis feminista, pero adicionalmente ha sido cuestionada y complejizada por otras autoras. Por ejemplo, Baudry & Williams (1974) y Doane (1987) se enfocan en cómo el aparato cinematográfico y las técnicas narrativas del cine clásico construyen una mirada controladora, al servicio del espectador masculino que busca dominar lo femenino. Esta perspectiva es fundamental en nuestro análisis, ya que plantea un problema central: ¿pueden las obras de Bemberg y Martel escapar a este tipo

de mirada?, y, de ser, así, ¿cómo lo logran? Las películas que analizamos parecen ofrecer una respuesta al reto que propone Johnston (1979) sobre la creación de un cine feminista que desafíe las convenciones dominantes, al subvertir la mirada masculina y ofrecer nuevas representaciones de las experiencias femeninas.

Sin embargo, es importante cuestionar hasta qué punto las películas de Bemberg y Martel se alinean o rebasan estas teorías clásicas. Por ejemplo, *Camila* y *La Niña Santa* no solamente rechazan la despersonalización de sus protagonistas, sino que inclusive parecen reconfigurar la subjetividad femenina a través de la mirada activa y transformadora. Aquí es donde el trabajo más reciente de autores como Smelik (2016) y Ruti (2016) se vuelve relevante, al sugerir que la mirada en el cine feminista contemporáneo ya no se limita a subvertir la perspectiva masculina, sino que se enfoca en crear nuevas formas de narrar la experiencia y el deseo femeninos. En consecuencia, sugiere que las cineastas actuales intentan explorar la subjetividad femenina en lugar de simplemente oponerse binariamente a la mirada masculina. Esto último, adicionalmente, también había sido desarrollado por Chaudhuri (2006) y Cooper (2013), quienes enfatizan que las cineastas modernas desafían la forma tradicional de narrar y el lenguaje filmico clásico para construir una experiencia más íntima y emocional del mundo desde una perspectiva femenina. El lenguaje visual involucra al espectador y crea en él o ella una experiencia sensorial en lugar de una observación distante.

En este sentido, las obras de Bemberg y Martel pueden entenderse no únicamente como ejemplos de una resistencia a la mirada patriarcal, sino como espacios donde la subjetividad femenina se construye a través de técnicas narrativas y visuales que desafían los paradigmas tradicionales. Ahora bien, la construcción de la mirada no solo depende de los conceptos teóricos anteriormente revisados, sino que, de igual modo, cobran gran importancia las estructuras narrativas y los elementos filmicos utilizados por ambas cineastas. Para profundizar en el aspecto narratológico utilizaremos los enfoques teóricos de Bordwell (1985), Bordwell et al., (2019) y Flanagan (2012).

Para Bordwell et al., (1985, 2019) los filmes no solamente cuentan historias, sino que lo hacen manipulando el tiempo y el espacio para construir una experiencia particular. La estructura clásica del cine, típicamente organizada en inicio, desarrollo y conclusión, que caracteriza al cine de Hollywood, establece una mirada coherente y lineal. En el caso de Bemberg, aunque ella utiliza una narrativa más convencional, se enfoca en la subjetividad de la protagonista Camila, moldeando la mirada del espectador a través de la focalización en los conflictos internos de Camila y su lucha contra las normas patriarcales. Asimismo, el juego de luz y sombra contribuye a través de sus contrastes a realzar los momentos de conflicto y drama, lo cual es enriquecido con simbolismos sobre todo de tipo religioso que dan cuenta de los temas del amor, el sacrificio y la redención, mientras que los espacios donde brota el agua y la naturaleza sirven al propósito de representar la libertad y la vitalidad.

Por otro lado, Martel adopta un enfoque totalmente novedoso en su obra y narra la historia desde una perspectiva no lineal y elíptica, lo cual contribuye a la ambigüedad y enigma del filme. De este modo, la película está construida sobre pequeños pedazos fragmentados que deben ser puestos en conjunto por el espectador. Al romper con la narrativa clásica, Martel crea una mirada que se despliega a través de silencios, pausas y pequeños detalles sensoriales.

Por su parte, Flanagan (2012) señala que el cine contemporáneo toma distancia de las narrativas y dinámicas del cine comercial, optando por un ritmo pausado y una exploración detallada de texturas y sensaciones. Este enfoque es muy evidente en *La Niña Santa*, ya que la cineasta adopta una estética de cine lento, utilizando planos largos y encuadres cerrados. La teoría de Flanagan (2012) nos permite comprender que en el estilo filmico de Martel la mirada no busca dominar ni instrumentalizar, sino explorar y detenerse en la ambigüedad y

complejidad de las experiencias femeninas. La lentitud con que se exploran las sensaciones de la protagonista permite al espectador indagar en el mundo interior de los personajes.

Siguiendo a Bordwell y Bordwell et al., (1985, 2019) el lenguaje filmico es fundamental a la hora de comprender de qué modo, se construye la mirada en el cine. En *Camila*, Bemberg utiliza primeros planos que facilitan al espectador la comprensión de la experiencia emocional de la protagonista. Martel, en cambio, utiliza un lenguaje visual mucho más fragmentado. Sus encuadres suelen estar cortados o fuera de centro, lo que genera una atmósfera de misterio. A su vez, los ruidos ambientales y los silencios juegan un rol importante en este aspecto, ya que según Flanagan (2012) la mirada no solo se construye a través de imágenes, sino a través de lo que se sugiere y escucha.

Análisis

Revisemos ahora los filmes que nos ocupan en este artículo con mayor profundidad. En *Camila*, la mirada masculina proviene principalmente de Ladislao y del padre de Camila, Adolfo O’Gorman. Ladislao mira a Camila como un objeto de deseo, proyectando sus fantasías románticas sin comprenderla realmente ni respetando su voluntad. Del mismo modo, Adolfo la ve como un objeto que debe ser controlado, apreciando sobre todo la obediencia y castidad de su hija por sobre su felicidad. A continuación, se analizan algunas escenas de la película en las cuales puede apreciarse la mirada masculina.

La primera es la escena del confesionario, que ocurre después de la escena del almuerzo, donde Camila defiende el sermón de Ladislao que condena la violencia excesiva de la fuerza para acallar a los detractores de Rosas (Stantic & Bemberg, 1984, 25:05 - 27:24). Durante la escena del confesionario, Bamberg utiliza una iluminación que crea un importante contraste entre la oscuridad que envuelve a Ladislao y la luz que ilumina a Camila. La escena muestra a Ladislao dentro del confesionario, con una luminosidad muy tenue mientras escucha a la joven. El juego de las luces y sombras, de lo oculto y lo revelado, refuerza la teoría de Mulvey (1989) sobre la mirada masculina, en tanto denota el poder que él tiene sobre ella.

La segunda escena, igualmente en un confesionario (Stantic & Bemberg, 1984, 37:55 - 39:31) muestran nuevamente a Ladislao, después de haberse autoflagelado debido a la culpa que siente por desear sexualmente a Camila. La cámara muestra al sacerdote en primer plano, con la mano en la frente y una expresión angustiada. Su masculinidad entra en crisis y la autoridad sacerdotal se hace cada vez más débil como señala Studlar (1988) simbolizándose a través de la imagen de la flagelación la incapacidad del protagonista masculino de conciliar su deseo por Camila con las expectativas religiosas y patriarcales de su tiempo. Esta escena también contrasta con la fuerza que la mirada de Camila ha ido adquiriendo, quien a diferencia de Ladislao acoge sus deseos y toma decisiones activas.

En esta escena, la mirada de Camila comienza a hacerse más poderosa. Es una mirada perspicaz que intenta adentrarse hacia la oscuridad del confesionario. Es una mirada que la saca del tradicional rol de objeto en el cual la había puesto Ladislao, mientras que su masculinidad comienza a resquebrajarse. Ciertamente, después de esta escena lo vemos en su habitación, preocupado y ansioso. Finalmente, en la escena del campanario, Camila puede mirarlo sin intermediar entre ellos el confesionario. Ambos están solos, en medio de la oscuridad, con una pequeña ventana por donde entra algo de luz. Ambos se miran y finalmente Ladislao la besa. Sin embargo, el cambio de actitud del sacerdote, en gran parte, tiene que ver con la mirada de Camila. Esa mirada que le ha devuelto la dignidad de sujeto y la ha transformado en una mujer que ejerce su propia libertad y voluntad (Stantic & Bemberg, 1984, 48:29 - 50:00).

Es importante tener en cuenta que la evolución de la película que muestra primero a Camila desde la perspectiva de la mirada masculina, para después centrarse en la mirada

feminista de la protagonista, es sutilmente enunciada en la primera escena del confesionario (Stantic & Bemberg, 1984, 7:42 - 9:10). Naturalmente, siendo una mujer devota, Camila ha acudido a confesarse como de costumbre, pensando que está hablando con el sacerdote de siempre, el padre Félix, pero comprende posteriormente que se trata del nuevo sacerdote, Ladislao. Ella le cuenta que ha tenido un sueño erótico y le dice que no podía dejar de mirar, que era más fuerte que ella. En este sueño que augura la importancia de la mirada en la película, los espectadores y Ladislao comprenden que Camila es una mujer que quiere mirar la realidad propia, personal y del espacio que habita, aunque aquello le cueste las sanciones sociales y culturales de una época donde las mujeres no podían mirar, sino que estaban construidas para ser observadas. Mirar es una acción activa que pone en marcha la propia voluntad y decisión y aquello era solamente patrimonio de los varones.

Con respecto a la mirada de Adolfo hacia Camila, hay algunas escenas relevantes. La primera ocurre cuando Joaquina, la criada que trabaja en su casa, está buscando a Camila y su hermano la encuentra oculta observando unos gatitos recién nacidos (Stantic & Bemberg, 1984, 6:05 - 7:22). La escena revela un espacio muy estrecho y oscuro, pero queda iluminado por la vestimenta de Camila, toda de blanco. Es uno de los escondites donde puede ser ella misma y disfrutar lo hermoso de la vida. En ese momento ingresa subrepticamente su padre quien sorprende a ambos hermanos. La mirada de Adolfo es adusta. Viola el espacio sagrado de Camila para controlar su libertad e imponer su voluntad sobre ella. El padre parece siempre estar en control de las situaciones, acechando a su hija desde la oscuridad.

Algo similar ocurre con el personaje de la abuela de Camila, Ana Perichon de Vandeuil. Una mujer que en el presente está encerrada en una habitación de la hacienda familiar donde ha sido recluida por razones políticas. La película, precisamente, se inicia con la abuela arribando a las estancias donde vive Camila que en ese momento es una niña pequeña. Posteriormente, Camila, ya adulta visita a su abuela en el encierro. En esta escena (Stantic & Bemberg, 1984, 16:17 - 20:13) se escucha la voz de la joven leyendo cartas antiguas para su abuela, cartas que dan cuenta de su pasado y sus amores. De pronto, de la misma forma que en la escena anterior, aparece Adolfo y mira con severidad a su hija y a su madre, expresando su molestia por la visita que la joven ha hecho a su abuela, diciendo que Ana Perichón está recluida.

Es más, Ana lleva encerrada en la habitación muchos años y ha perdido la razón. Se trata de una “loca” en el ático, como la enunciada por Gilbert y Gubar (1998), haciendo alusión a la obra de Charlotte Brontë (2017), *Jane Eyre*. La mujer loca, a la que hay que encerrar, para que no dañe la honra de la familia, porque tiene una sexualidad desbordante como Berta Mason en *Jane Eyre* o porque ha usurpado el rol masculino asumiendo una voz política, como es el caso de Ana Perichón. De cualquier forma, la imagen del ático/cárcel impide el libre movimiento de las mujeres porque este es riesgoso para la sociedad patriarcal, como lo señalan Hull (2023) y Marchisotto (2021).

La mirada de Adolfo es una mirada que cosifica a ambas mujeres. Tanto Camila como Ana deben someterse a la voluntad de Adolfo. Ana lucha contra esta dominación relejendo sus cartas de amor y recordando un pasado que se ha desvanecido. Mientras que Camila, reacciona rebelándose contra su padre y buscando espacios que le permitan mayor libertad. Con toda seguridad, la trasgresión de Camila es una rebeldía en contra del estereotipo de género llamado metafóricamente el ángel del hogar porque obligaba a las mujeres a recluirse en su casa cumpliendo solamente con las labores de madre y esposa dejando fuera toda preocupación por lo público y lo político, como señala Hoffman (2007). Escritoras como Virginia Woolf (2008), ya habían reaccionado frente a este estereotipo, llamando a la necesidad de luchar contra este fantasma angelical, que impedía el desarrollo más profundo de las mujeres. Indudablemente, la principal preocupación del padre de Camila es que ella asuma con responsabilidad el rol de género al que está destinada. Para Adolfo, las mujeres solo tienen dos destinos: el matrimonio

o la vida religiosa. Como no ve en su hija ninguna vocación religiosa, la presiona para que tome un marido:

La mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la naturaleza. Para someter esa anarquía solo hay dos caminos: el convento o el matrimonio. Usted no tiene, que yo sepa, la vocación de los hábitos. El matrimonio es el orden. Y ni la gente ni un país pueden vivir sin el orden. (...) una mujer tiene que casarse. (Stantic & Bemberg, 1984, 0:31:50 – 0:32:20)

Es muy sugestiva la forma en que el padre de Camila, describe la necesidad de que las mujeres tomen esposo. Es por una razón de orden, dado que la naturaleza de la mujer se asocia a lo salvaje y anárquico, y, por tanto, debe ser domado y esto solo puede realizarse a través del matrimonio o del ingreso a una congregación religiosa.

La construcción de la mirada en *Camila* va surgiendo a través de una protagonista que es cada vez más activa, especialmente en la rebelión contra su padre y en la generación de la atmósfera erótica que crece con relación a Ladislao. Ella lo mira activamente, lo busca y finalmente va tomando las decisiones que los llevarán a huir juntos. Kratje (2013) señala que “*Camila* se posiciona desde una mirada feminista que muestra a la mujer como la gran liberadora en una lucha sexual en contra del patriarcado” (p. 255). La mirada feminista de Camila tiene un potencial liberador para ella, ya que es disruptiva del orden patriarcal, pues prioriza la subjetividad de la mujer y sumado a esto su potencial para ejercer la acción y tomar decisiones que la hacen dueña de la trayectoria narrativa. Un aspecto curioso es que, en contraste con la mirada voyerista de Ladislao al principio de la obra, la mirada de Camila no lo despersonaliza a él, sino que busca interpretar la realidad que la rodea, explorar sus sentimientos, deseos y perspectivas más que reducir a Ladislao a un objeto de deseo. Por otra parte, en cuanto al rol del espectador, la mirada femenina enfatiza la empatía y la identificación con la protagonista. Las espectadoras no puede sino experimentar un sentido de conexión y solidaridad con Camila.

En el caso de *La Niña Santa*, la mirada de igual modo evoluciona a lo largo del filme, desplazándose entre espacios privados y públicos para relevar las complejidades del poder patriarcal. La forma en que Amalia navega estos espacios, tanto dentro de su hogar como en el ámbito del hotel y la piscina, resalta cómo las dinámicas del poder operan de maneras sutiles y como la subjetividad femenina puede manifestarse en distintos escenarios, sin que ninguno sea secundario al otro. Al inicio de la película la mirada activa es masculina y objetualiza a las mujeres, como por ejemplo la del Dr. Vesalio y sus constantes amoríos con las mujeres del hotel, lo cual resulta escandaloso. No obstante, hay dos escenas que son determinantes en cuanto a la transformación de la mirada.

La primera escena crucial para el análisis corresponde a la de la tienda de música, en donde se aprecia un artista haciendo una demostración con theremín cuyo sonido crea una atmósfera etérea y casi sobrenatural al escucharse un aria de la *Suite n.º 3* de Bach (Stantic & Martel, 2003, 9:28 - 11:02); la escena ocurre en el exterior y Amalia y su prima han salido de catequesis y se acercan a escuchar con atención la interpretación. Esta escena muestra el primer encuentro entre Amalia y el Dr. Jano, iniciando él un contacto no deseado con la chica. En ese momento, la cámara nos muestra un primer plano de Amalia que está absorta en el sonido del theremín cuando de pronto, la cámara revela al Dr. Jano, acercándose a Amalia por detrás y rozando a la chica con su miembro. El rostro de Amalia cambia de la placidez y alegría inicial al horror e incredulidad. Según Slobodian (2012) esta escena que muestra a Amalia encontrándose con la experiencia del cuerpo masculino, a plena luz del día, contrasta con la escena inmediatamente posterior donde aparece la madre en medio de la oscuridad. Del mismo

modo, cuando un cuerpo masculino desnudo se deja caer desde el segundo piso, este es inundado por la luz y con posterioridad Amalia se refugia en el cuarto oscurecido de su madre. Esto, según Slobodian (2012) es un patrón que se repite y que da cuenta de la perplejidad que causa en la protagonista el encuentro con el cuerpo masculino. En esto también coincide con Forcinito (2006) quien señala que Martel explora la ambigüedad del deseo de Amalia desde una perspectiva que cuestiona las convenciones de género.

A medida que va transcurriendo el filme, es Amalia quien va asumiendo la mirada activa. Una mirada que tradicionalmente estaba a cargo del varón, aquí aparece ejercida por la chica. El Dr. Jano, al mirar a Amalia y transgredir el límite tocándola, hace surgir en ella un erotismo que la obliga a salir de su rol de niña pasiva y la convierte en activa. En una de las escenas de la piscina en donde el Dr. Jano está tomando un baño aparece una de las manos de Amalia, rozando la cortina plástica que cubren la piscina y poco a poco, podemos ver su rostro difuminado por la cortina, como el voyerista oculto que busca un espacio para observar mejor, apenas vemos el rostro de Amalia, pero entre las rendijas parece colarse su ojo. Es un ojo que escruta, una mirada que devora al Dr. Jano, de quien como espectadoras solamente vemos su rostro humedecido por el agua, con los ojos cerrados. Amalia, para llamar su atención, golpea suavemente el mástil que sostiene la cortina hasta que el Dr. Jano, abre los ojos, mira a Amalia y al sentirse observado se da vuelta, se cubre, del mismo modo que muchas veces las mujeres se cubren de las miradas de los hombres. El rostro del Dr. Jano denota preocupación, mientras Amalia continúa ejecutando el sonido anterior, creando una atmósfera de tensión hasta que finalmente se retira como un fantasma entre la bruma y el primer plano del Dr. Jano muestra nuevamente su preocupación (Stantic & Martel, 2003; 58:54 -59: 52).

Esta escena es muy significativa porque Amalia transita de una posición de aparente pasividad a ejercer una forma de poder que, aunque no sea pública en el sentido tradicional, tiene profundas implicaciones en las dinámicas de su entorno. Al asumir una mirada activa, ella desafía las estructuras patriarcales, mostrando cómo incluso quienes no detentan poder social pueden generar cambios significativos en su contexto. Su mirada hacia el Dr. Jano es tan poderosa que resquebraja la débil masculinidad del médico construida desde un patriarcado abusivo. En efecto, Amalia le confiesa a su prima que su misión es casi religiosa, para poder “rescatar” al Dr. Jano, para que así muera esa masculinidad torcida surgiendo una nueva y diferente.

Los acontecimientos posteriores preludian la inevitable caída y catástrofe que aguardan al Dr. Jano: Amalia confiesa a su prima que él la ha tocado; el Dr. Vesalio, conocido por su reputación de utilizar a las mujeres para su propio placer, abandona abruptamente el congreso de medicina tras un incidente con una de las chicas del laboratorio; el Dr. Jano decide revelar a la madre de Amalia lo sucedido; sin embargo, la tía de Amalia se adelanta para denunciar públicamente las acciones del Dr. Jano. En este momento crítico, la esposa y la hija del Dr. Jano están presentes. Estos eventos marcan el desenlace para el protagonista, ya que probablemente perderá su práctica médica, enfrentará acciones legales, perderá sus privilegios y será objeto de cuestionamientos por parte de su propia familia.

Mientras todo esto ocurre en el mundo de los adultos, Amalia y su prima están en la piscina y su prima le dice que siempre la va a cuidar. El agua adquiere aquí un sentido bautismal, religioso de purificación y en este sentido concordamos con Ruti (2016) quien sugiere además que el agua podría ser un elemento que facilita la introspección y el autoconocimiento de Amalia, permitiéndole navegar entre la inocencia y el deseo.

Desde la perspectiva de la mirada femenina, la película enfatiza la subjetividad y la acción de los personajes femeninos, especialmente de Amalia. Más que mostrar la cosificación de las mujeres como objetos pasivos del deseo, Martel muestra a Amalia como un personaje complejo y multidimensional que tiene sus propios deseos, miedos e inseguridades. El

voyerismo que surge de la mirada de Amalia desafía a la autoridad y los roles de género clásicos borran sutilmente los márgenes entre la inocencia y el deseo. La mirada de Amalia resquebraja la frágil masculinidad del Dr. Jano, quien enfrenta una crisis que lo lleva al borde de su propio colapso.

Conclusión

A través de este trabajo se han analizado dos películas y las formas subversivas en que sus protagonistas Amalia y Camila luchan contra el orden patriarcal que las oprime. En ambos casos, podemos ver cómo las mujeres hacen un viaje interior basándose en sus acciones y decisiones de vida, en los cuales logran denunciar el patriarcado en el que han estado inmersas durante su existencia. Tanto Bemberg como Martel problematizan la experiencia de la mirada como un espacio que a menudo está asociado a los hombres y a la transformación de los personajes femeninos en objetos. Sin embargo, en ambas películas, las protagonistas asumen roles mucho más activos, abandonando el estereotipo de debilidad y sumisión.

En primer lugar, considerando la forma en que son construidos los personajes femeninos hay diferencias importantes en el sentido de que en *Camila* se muestra la mirada femenina desafiando las normas sociales establecidas, al perseguir la protagonista su propia libertad y su objeto de amor romántico, oponiéndose al rol de género tradicional al que había sido consagrada desde pequeña. En el caso de *La Niña Santa*, la mirada femenina es asumida por Amalia, quien navega entre las complejidades del deseo, el poder, la inocencia, la vocación religiosa y el deseo de regenerar al Dr. Jano.

Con respecto a las dinámicas relacionales, en *Camila* se aprecia el vínculo entre Camila y Ladislao, que se caracteriza por el secreto, la pasión y la rebelión frente a la autoridad. La mirada de Camila desafía las estructuras patriarcales de la sociedad y trata de defender su derecho al amor y al deseo. La misma directora del filme, María Luisa Bemberg, indicaba dos días antes de comenzar a rodar el filme que su objetivo era plantear una imagen femenina diferente y que fuese completamente opuesto a la mujer que proponían las revistas femeninas de la época (Zimmerman, 2021). En cambio, en *La niña santa*, la dinámica relacional es mucho más sutil y ambigua porque la mirada de Amalia tiene una mezcla de inocencia, curiosidad y deseo.

Con relación al estilo cinematográfico, *Camila* adopta una forma mucho más clásica de narrar la historia, con un estilo melodramático. La mirada femenina surge a menudo de los acercamientos del rostro de Camila, lo cual da cuenta de su lucha interior. En *La niña santa*, en cambio, se utiliza un enfoque mucho más elíptico de contar la historia. La mirada femenina es transmitida a través de los ángulos subjetivos de la cámara y a través de los detalles sensoriales, lo cual invita a la audiencia a experimentar el mundo a través de la perspectiva de Amalia.

No obstante lo anterior, ambas películas exploran el tema del deseo y cómo las mujeres ejercen la libertad en sus propias vidas. En ambas obras, la dinámica de la mirada sufre una transformación: inicialmente, es el protagonista masculino quien posee la mirada activa, pero luego esta es asumida por las protagonistas femeninas, adquiriendo fuerza y capacidad de transformación del mundo. Esto se traduce en una modificación de las estructuras patriarcales y los comportamientos masculinos, desafiando la masculinidad patriarcal, aunque esto pueda llevar consigo la muerte física de personajes como Camila y Ladislao, o la muerte metafórica del Dr. Jano. La presencia del agua, especialmente en *La niña santa*, simboliza la necesidad de purificación y la búsqueda de un cambio profundo.

En un nivel más amplio, consideramos que la forma en que estas películas retratan la transformación de la mirada femenina puede ser vista como una reflexión sobre el empoderamiento de las mujeres en una sociedad patriarcal. La forma en que ambas películas

exploran las luchas internas y externas de sus protagonistas puede relacionarse con los debates actuales sobre los derechos de las mujeres y la lucha por la igualdad de género. La dinámica de la mirada en ambas obras no solo desafía las estructuras patriarcales dentro de sus narrativas, sino que también inspira una reconsideración del papel de las mujeres en la sociedad actual. De este modo, la relevancia de estos hallazgos radica en cómo las obras de Bemberg y Martel anticipan y dialogan con los movimientos feministas contemporáneos y con los debates de la mujer en la esfera pública y privada. La transformación de la mirada femenina en estas películas simboliza una ruptura con las estructuras de poder que continúan siendo cuestionadas en la actualidad, planteando la necesidad de seguir explorando cómo el cine puede ser una herramienta para la liberación y el cambio social.

Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. La crítica cultural al imperativo de la alegría*. La Caja Negra Editores.
- Baudry, J., & Williams, A. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28, 39-47.
<https://doi.org/10.2307/1211632>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2019). *Film art: An introduction* (12ª ed.). McGraw-Hill Education.
- Brennan, J. P. (2018). *Argentina's missing bones: Revisiting the history of the Dirty War*. University of California Press.
- Brontë, C. (2017). *Jane Eyre*. Amazon Classics.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.
- Cooper, S. (2013). *The soul of film theory*. Palgrave Macmillan.
- De Lauretis, T. (1994). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra.
- Doane, M.A. (1987). *The desire to desire: The woman's film of the 1940's* (Theories of representation and difference). Indiana University Press.
- Erausquin, E. (2002). María Luisa Bemberg's revolt. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27(1), 45-57.
- Flanagan, M. (2012). *Slow cinema: Temporality and style in contemporary art and experimental film* [Tesis doctoral, University of Exeter]. University of Exeter Repository.
- Forcinito, A. (2006). Mirada cinematográfica y género sexual: Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel. *Chasqui*, 35(2), 109-130.
<https://doi.org/10.2307/29742103>.
- Gilbert, S., & Guber, S., (1998). *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra.
- Gómez, L. (2005). El cine de Lucrecia Martel: La medusa en lo recóndito. *Ciberletras*, 13, 75-84. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gomez.htm>
- Hart, S. (2002). Bemberg's winks and Camila's sighs: Melodramatic encryption in Camila. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27(1), 75-85.
- Hoffman, J. M. (2007). She loves with love that cannot tire: The image of the angel in the house across cultures and across time. *Pacific Coast Philology*, 42(2), 264-271.
- Hull, C. (2023). "I am no bird, and no net ensnares me": Highlighting Women's Autonomy Despite Limiting Situations in Brontë's *Jane Eyre* and Galdos's *Tristana* [Tesis de Maestría, Guilford College]. Repositorio Guilford College Honor Theses.

- Johnston, C. (1979). Women's cinema as counter cinema. En P. Erens (Ed.), *Sexual stratagems: The world of women in film* (pp 133-143). Horizon Press.
- Kratje, J. (2013). El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones filmicas de las mujeres del cine argentino. *Papeles de Trabajo*, 7(12), 248-271. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4751541.pdf>
- Lagarde, M. (1994). *Identidad femenina. Género e identidad*. Editorial Fudeteco.
- Llosa, C. (Directora) (2009). *La teta asustada* [Película]. Vela Films.
- Marchisotto, J. (2021). Cracks filled with images: Mental disability, trauma, and crip rhetoric in *Cereus Blooms at Night*. En J. Kim, J. Kupetz, C. Yin Lie, & C. Wu. (Eds.), *Sex, identity, aesthetics: The work of Tobin Siebers and disability studies* (pp. 58–76). University of Michigan Press.
- Martel, L. (Directora). (2001). *La Cienaga* [Película]. Coproducción Argentina-España; Eyeworks Cuatro Cabezas, TS Productions, 4k Films, Wanda Visión.
- Moreno, M. (2011). *La comuna de Buenos Aires: relatos al pie del 2001*. Literatura Random House.
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En S. Heath, C. MacCabe & D. Riley. (Ed), *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan.
https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3
- Muylaert, A. (Directora) (2015). *Que horas ela volta?* [Película]. Africa Filmes.
- Pick, Z., & Burton-Carvajal, J. (1992). An interview with María Luisa Bemberg. *Journal of Film and Video*, 44(3/4), 76–82.
- Ruti, M. (2016). *Feminist film theory and Pretty Woman (Film Theory in Practice)*. Bloomsbury Publishing.
- Salvia, S. (2014). La Caída de la Alianza: Neoliberalismo, conflicto social y crisis política en Argentina. *Colombia Internacional*, 84, 107-138.
<https://dx.doi.org/10.7440/colombiaint84.2015.04>
- Sarmiento, V. (Directora) (2012). *Las Líneas de Wellington* [Película]. Alfama Films.
- Slobodian, J. (2012). Analyzing the woman auteur: The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel. *The Comparatist*, 36, 160–177.
<https://doi.org/10.1353/com.2012.0006>
- Smelik, A. (2016) Feminist Film Theory. En A. Wong, M. Wickramasinghe, R. Hoogland & N.A. Naples (Eds.) *The Wiley Encyclopedia of Gender and Sexuality*. Wiley Online Library.
<https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss148>
- Stantic, L. (Productora) & Bemberg, M.L. (Directora). (1984). *Camila* [Película]. GEA Cinematográfica S.R.L. <https://www.youtube.com/watch?v=Ge64KyTfH8cSa>
- Stantic, L. (productora) & Martel, L. (Direcora) (2003). *La Niña Santa* [Película]. Lita Stantic Producciones S.A. <https://www.youtube.com/watch?v=kUWzuY0KA1U>
- Studlar, G. (1988). *In the realm of pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the masochistic aesthetic*. University of Illinois Press.
- Tornay, L. (2021) Feminismos en las pantallas: María Luisa Bemberg en los setenta. *Centro de estudios de género y Comunicación*, 138, 151-161.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8385379.pdf>
- Traverso, A. (2021). Resistencia del secreto y la mujer como pregunta. *Universum*. 36 (2). 345-361.
<https://doi.org/10.4067/s0718-23762021000200345>.

- Trebisacce, C., & Veiga, A. M. (2017). Variaciones en la trasgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg. *Estudios Feministas*, 25(3), 1405–1417.
<http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1405>
- Turzi, A. (13 de agosto de 2018). *María Luisa Bemberg y Lucrecia Martel: Diferentes poéticas, mismas preocupaciones*. Ayi Turzi.
<https://www.ayiturzi.com/post/maria-luisa-bemberg-y-lucrecia-martel-diferentes-po%C3%A9ticas-mismas-preocupaciones>
- Vasallo, J. (2019). Camila: La visibilización de una sociedad violenta y patriarcal en el cine argentino de la post dictadura. *Revista dos puntas*, 19(6), 153-175.
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/119025>
- Velasco, J. (2004). Loss, history and melancholia in contemporary Latin American cinema. *Pacific Coast Philology*, 39, 42–51. <https://scholarcommons.scu.edu/engl/162/>
- Vezzetti, H. (2003). *Pasado y presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo XXI Editores.
- Willaims, B. (1996). In the realm of the feminine: María Luisa Bemberg's "Camila" at the edge of the gaze. *Chasqui*, 25(1), 62–71.
<https://doi.org/10.2307/29741255c>
- Woolf, V. (2008). Professions for women. In D. Bradshaw. (Ed.), *Virginia Woolf: Selected essays* (pp. 140-146). Oxford University Press.
- Zícari, J. (2018). *Camino al colapso. Cómo llegamos los argentinos al 2001*. Ediciones Continente.
- Zimmerman, G. (5 de mayo 2021). Lo que no se sabe de Camila, el filme argentino fenómeno de masas e impulsor del feminismo. *Diario Clarín*.
https://www.clarin.com/espectaculos/cine/cartelera/sabe-camila-filme-argentino-fenomeno-masas-impulsor-feminismo_0_mIhZKQzS1.html