

# Sexualidad, género y poder en *Yo, la peor de todas* (1990) de María Luisa Bemberg

Sexuality, Gender and Power in *Yo, la peor de todas*  
(1990) by María Luisa Bemberg

Lucas Sebastián Martinelli  
UBA/CONICET  
lucasmartinelli.cine@gmail.com

**Enviado:** 7 mayo 2020 | **Aceptado:** 13 octubre 2021

## Resumen

Este artículo presenta una revisión del trabajo de María Luisa Bemberg con un enfoque en el filme *Yo, la peor de todas* (1990). Con el análisis semiótico y estético de los elementos visuales, sonoros y simbólicos de la película, se busca mostrar las tensiones que produjo respecto a la sexualidad y el género, así como el poder y los procesos históricos de su presente. Antes que ser un artículo conducido por una hipótesis rectora única, se busca explorar la proliferación de sentidos de la obra. De este modo, las figuras de la reclusión, el deseo entre mujeres y la enfermedad son los enfoques que se aplican para percibir un cine en el que emergen las condiciones históricas de las mujeres.

Palabras clave: Queer, poder, género, cine argentino, María Luisa Bemberg.

## Abstract

This article presents a review of the work of María Luisa Bemberg with a focus on the film *Yo, la peor de todas* (1990). With the semiotic and aesthetic analysis of the visual, sound and symbolic elements of the film, it seeks to show the tensions it produced regarding sexuality and gender, as well as the power and historical processes of its present. Rather than being an article driven by a single guiding hypothesis, it seeks to explore the proliferation of meanings of the work. In this way, the figures of reclusion, the desire between women and the disease are the approaches that are applied to perceive a cinema in which the historical conditions of women emerge.

Keywords: Queer, power, gender, Argentine cinema, María Luisa Bemberg

## Introducción: María Luisa Bemberg y su astrolabio

María Luisa Bemberg fue la primera cineasta argentina de reconocimiento internacional que dio lugar a una nueva subjetividad de las mujeres en el cine. El conocimiento profundo de la aristocracia se articuló con una estética en torno a la clase, el género y el poder donde todos los personajes fueron mujeres privilegiadas que pudieron mirarse a sí mismas, reflexionar sobre su condición y registrar la opresión patriarcal. Bemberg formó parte de una elite criolla de gran influencia en la historia cultural argentina y, gracias al trabajo de producción de sus filmes y un importante despliegue de recursos económicos, ocupó un rol central en los medios de comunicación. Su mirada sobre el poder navegó en torno a un reconocimiento de la clase social como privilegio y del género sexual como desventaja. Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre diversas aristas de su trabajo cinematográfico y encontrar, tanto en la producción de su obra como en las lecturas de la crítica escrita, algunos aspectos que generaron imágenes y sonidos muy importantes para avanzar con los horizontes de reconocimiento cultural vinculados al género y la sexualidad y, particularmente, las tramas de poder que les dan relación y sentido.

El mundo de las mujeres estaría moldeado por una subordinación al cuidado de la casa, los hijos, el marido y la belleza. Esta idea clave en el cine de Bemberg se presenta fuertemente articulada en sus dos primeros cortometrajes como realizadora: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978). Ambos documentales, bajo una intensión pedagógica y de denuncia, hacen hincapié en el cuerpo, el consumo y la maternidad que se muestran como temáticas interconectadas. Estas obras se producen en correspondencia con la Unión Feminista Argentina (UFA), una agrupación de militancia en la que Bemberg participó con un rol central. Para esta congregación regida bajo las teorías de la segunda ola del feminismo, uno de los problemas principales es que el ideal de domesticidad afecta a las mujeres y las confina al cuidado del hogar, al espacio privado, en una escisión de las decisiones del espacio público exterior a él.<sup>1</sup> En este sentido, es posible interpretar la manera en que aparece la reclusión en relación con las dificultades de participación en la esfera pública que han sufrido las mujeres.

En correlación con el desarrollo teórico feminista de la época, las películas de ficción de Bemberg se caracterizan por tomar el encierro de sus protagonistas como un punto de partida y explorar los cruces, las fragmentaciones, las imposibilidades y las intermitencias de las transgresiones feministas (Fornicito 63). La reclusión reaparece en todas las películas de la artista desde un entramado ficcional que en cada caso se complejiza a favor de una búsqueda por hacer visibles los modos en que las mujeres son oprimidas, particularmente en la reproducción del mundo doméstico,

---

1 María Laura Rosa analiza estos cortometrajes en el contexto del feminismo de la segunda ola y las relaciones que establecen con la militancia de UFA.

y a partir del proceso que aleja a las mujeres de sus deseos individuales y las priva de la construcción de una subjetividad propia.

Los rasgos del feminismo y la vida biográfica de María Luisa Bemberg son entrelazados por Clara Fontana para explicar los procedimientos dramáticos de todos sus filmes: las protagonistas de las historias son mujeres víctimas del sistema relegadas a un orden injusto y opresivo de igual manera a la que la directora, en cierta manera, fue destinada por su condición de mujer. En un repaso de cada uno de estos personajes en sus películas de ficción, Rita De Grandis (7) sugiere que su condición de género coloca a cada una de las protagonistas (Lucía, Laura, Camila, Juana, Mary y Leonor) en roles de marginalidad y subordinación: la adúltera, la engañada, la amante transgresiva, la monja, la soltera, la viuda y la enana. Los personajes femeninos atrapados en mandatos y deberes constituyen un punto de partida que el proceso visual y narrativo logra emancipar. El ingreso a formas de subjetividad oprimidas permite un proceso de identificación con la mirada femenina a la vez que una diseminación del deseo y el placer apunta a desbaratar cierta visión masculina o patriarcal. En este sentido, Julia Kratje (40) observa en *Camila* (Bemberg, 1984) un proceso de “figuración del deseo” que implica un cambio en el posicionamiento de la mirada al incorporar, en una forma narrativa convencional, sensaciones visuales, acústicas y táctiles orientadas a transgredir los límites del campo visual con una modulación de signo feminista. Este procedimiento formal se puede hacer extensivo a toda la obra de Bemberg porque comprende un entramado social que predispone y encarna una experiencia femenina. Desde el lenguaje clásico, este cine da lugar a un proceso de transformación en las espectadoras desde los términos de una conciencia sobre la opresión de género.

## **La celosía como síntoma del lugar de las mujeres en la sociedad**

En los términos referidos de exclusión de la esfera pública, la celosía es un enrejado que se pone en las ventanas o aberturas para permitir ver a través de ella sin ser visto. Este elemento arquitectónico está presente en los confesionarios de las iglesias cristianas apostólicas y romanas, así como también en lugares de los grandes teatros de principios de siglo xx. En Argentina, y particularmente el Teatro Colón, estos espacios eran destinados para que las mujeres en periodos especiales como la viudez pudiesen asistir al espectáculo sin ser vistas en público. La figura de la celosía es recurrente en la obra de Bemberg, en su expresión plástica y en su aspecto simbólico, por ser un dispositivo que organiza las posibilidades de lo visual: permite ver y al mismo tiempo ocultar. En este sentido, Ana Fornicito (42) considera que la imagen del encierro condensa el punto de partida de las miradas, las voces y los sonidos que encuentran los puntos de fuga de la asfixia producida por las pautas dominantes y heteronormativas que rigen la reclusión doméstica y conventual de las mujeres. Ese movimiento de modulación

entre lo que puede y no puede ser visto permite una relación desde lo arquitectónico y lo escenográfico de la celosía a lo directamente físico y ligado al cuerpo en el uso de un accesorio de la indumentaria como el velo. Por otro lado, en la misma cadena de significantes el “celamiento” resulta una demarcación del otro como un territorio que ciertas perspectivas feministas buscan romper.

El uso del velo es una práctica de ciertos rituales de la vida en sociedad que se adecúa al cuerpo de las mujeres y ha tenido diversas formas a lo largo de la historia. El trabajo de vestuario, que coloca sobre la cabeza y el rostro un tejido, es un modo de señalar un agregado sobre ese cuerpo y universo femenino que puede volverse e interpretarse tanto como una posición táctica (un ocultamiento estratégico) o de dominación (una imposición). A su vez, puede vincularse a la mantilla, la toca, la toquilla o en sus formas orientales, al hiyab, que tiene diferentes variantes, entre las que se destaca el burka, que oculta el cuerpo por completo.

En el cine de Bemberg, el velo trama diversos usos simbólicos que en todos los casos están destinados a restringir las reglas del universo femenino. En la iglesia de *Miss Mary*, durante el casamiento de Teresa (Nora Zinski), contrariamente al levantamiento del velo de la novia como un acto de desfloración para su marido –acción dramática esperada en la escena–, quien se oculta con el velo para no ser reconocida es Mary (Julie Christie) cuando Teresa pasa por su lado). Este gesto no constituye una aflicción ante el matrimonio que ella no consuma (con un desvío en el destino de las mujeres) sino un desprecio ante la institución matrimonial: su voz *over* remarca el odio a las formas de ser de esas “señoras”, en las que Teresa se convierte vía el matrimonio. En la misma escena, Perla (Luisina Brando) y Mecha (Nacha Guevara) también usan un velo que cubre sus rostros, pero en ellas el gesto es de distinción en el adecuamiento al decoro y las costumbres, lo que las hace, desde la perspectiva de Mary, mujeres sumisas. Este sentido se observa además en *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1971) con el retrato de Fina (Graciela Borges), que entra a rezar en una iglesia y se ubica detrás de una señora enlutada con una mantilla sobre la cabeza. Este contraste entre ellas reafirma que Fina escapa al destino de la mujer obediente. En *Camila* las mantillas, acompañadas por el uso de las peinetas y peinetones, cubren a todas las mujeres para moldearlas y distinguir no solo la sumisión, sino especialmente su pertenencia social.

La escena nodal de *Camila* en la que la mantilla y la celosía se funden como marcos de enunciación posible para las mujeres es cuando Camila (Susú Pecoraro), en primer plano, expresa su amor en susurros enmarcada por la rendija del confesionario y expresa con su propia voz el deseo prohibido por el cura Ladislao (Imanol Arias). “La mejor cárcel es la que no se ve”, manifiesta la madre de Camila. La celosía atraviesa la composición lumínica de las escenas, y funciona como una metáfora de la reclusión que evoca la tensión entre el ver y no ser visto, el ser visto y no ver. En estos sentidos, el velo como accesorio también permite relacionar el género de vestuario femenino con la prisión.

El vínculo de la celosía y el velo con el proceso histórico de la violencia implicada en la última dictadura militar se construye porque la extracción de nombres (la confesión) constituyó un objetivo de las torturas y, por lo tanto, esa variación visual construye una metáfora para el funcionamiento de un aparato del poder que problematiza la voluntad de hacer decir y poder ver. La celosía implica una porosidad que permite tanto el cierre como la apertura al pasaje de la palabra y la voz con la emergencia de la posibilidad de aparecer de un rostro en determinadas condiciones.

Las regulaciones entre las posibilidades del decir y adquirir una escucha se concretan en *Yo, la peor de todas* porque el filme constituye un tratado sobre el cuerpo, la voz y las palabras asociadas al lugar de las mujeres. Esa construcción de una figura de la resistencia femenina frente a la opresión patriarcal se da por medio de la modulación de su voz poética, creadora y potente en la identificación con Sor Juana. En este sentido, en determinado momento la pregunta de una de las monjas sobre “qué tiene Sor Juana que alborota tanto los ánimos”, parece apuntar a los modos en que Sor Juana, presa en su condición de monja y mujer, logra liberarse con la escritura. Una escritura que aparece como estrategia de la subjetividad femenina denominada por Josefina Ludmer “las tretas del débil”. Entre callar y decir lo que se sabe y no se sabe, obedecer o no hacerlo, se dirime el proceso analizado en la puesta en escena de la superioridad masculina que constituye la *Respuesta a Sor Filotea*. Esta problemática, proveniente de la propia fuerza de la voz de la poeta Sor Juana, logra trasladarse al modo de surgir el cuerpo y la voz en el filme.

### ***Yo, la peor de todas* y las tramas del poder**

*Yo, la peor de todas*<sup>2</sup> es un filme que resulta interesante de revisión porque, más allá de la cuestión de género, presenta desvíos hacia la cuestión sexual que produjeron miradas y apreciaciones que pueden volver a observarse desde un presente en el que estos temas tienen otro tipo de difusión.<sup>3</sup> Este filme presenta una biografía de la vida de la poeta y monja Sor Juana Inés de la Cruz, bajo la luz de la reconstrucción que lleva a cabo Octavio Paz en su extenso ensayo “Las trampas de la fe”. El retrato de Sor Juana

2 *Yo, la peor de todas* se realizó con la producción de Lita Stantic y tuvo un costo excepcional para el periodo en el que se filmó, en una etapa de producción mínima en términos cuantitativos para el cine argentino. El elenco de actores contaba con alto reconocimiento internacional y los estudios de Pampa Films, que habían sido cerrados en 1952, fueron reabiertos para usarse en la construcción de los veintitrés decorados que dan lugar a la película. Presentada para su exhibición en diferentes festivales internacionales, entre los que se destaca el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y el Festival de Venecia (fuera de competencia, ya que Lita Stantic fue jurado del mismo ese año), tuvo muy buena acogida del público y de la crítica periodística.

3 Un sustento de esta idea es que aquello que se mostró en el cine de Bemberg recién ahora puede ser expresado en el cine argentino en toda su plenitud. Particularmente, puede pensarse en el cine de Lucrecia Martel, Albertina Carri, Verónica Chen o Anahí Berneri como otras cineastas que vuelven a problemáticas planteadas por Bemberg al ligar cuestiones de género y sexualidad, pero de modo descarnado, sin los pudores, veladuras o explicaciones del lugar de las mujeres en la sociedad que caracterizó ese cine.

en el monasterio mexicano, mediado desde lo visual por enrejados, celosías y velos, repone una etapa de esplendor, en el encuentro con los virreyes españoles, hasta su caída en la penumbra con la peste, la muerte de sus seres queridos y la falta de apoyo tanto de la corona como de la Iglesia.

### Gobierno, clero y libros

La película abre el mundo desde una luz focal que recorta una mesa, un candelabro, un ventanal enrejado en segundo plano, y dos copas en primer plano de las que beben el recientemente designado virrey de México (Héctor Alterio) y el arzobispo (Lautaro Murúa) en un significativo concilio entre los poderes totalitarios españoles: el Estado y la Iglesia católica. Este punto de partida expone la distribución del poder como cosa de los varones. En el transcurso narrativo se asigna una diferencia entre ambos: si el virrey imprime el espacio de lo democrático, lo participativo y la razón, el poder de la Iglesia se verá representado como el despotismo, lo autoritario y la fe ciega, irracional y dogmática. Las dos instituciones entran en una lucha política por el control de Sor Juana o, según Omar Rodríguez (143), en un sentido más general, por el control de la locución del individuo. Esta disputa, antes que dirimirse por un individuo en términos universales, se ciñe sobre la locución de las mujeres mediada por estas instituciones controladas por varones.

El ambiente histórico relatado, el siglo XVII, establece un nexo productivo con el presente de la obra. La opresión social ejercida en contra de la emancipación de las mujeres (los mandatos, las costumbres y el sistema educativo como trabas para la asunción de los propios deseos o la participación en la esfera pública) es un tema recurrente en la obra de Bemberg, que encuentra un modo de mostrarse universal desde la puesta en escena en un tiempo y espacio distantes. El nivel de complejidad y opacidad que se produce en *Yo, la peor de todas* tiene que ver con el carácter punitivo de la narración sobre la protagonista. En vez de liberarla como un mecanismo que iría de mostrar una mujer cautiva por el patriarcado en camino de una liberación final, tal como se muestra en *Señora de nadie* (1982) o el guion de *Crónica de una señora* (1971), la protagonista se destruye progresivamente en términos simbólicos, y queda derrotada y sumida en el dolor. En este sentido, la pasión y el sacrificio de Sor Juana se conectan en un circuito que reivindica esa muerte trágica como un acto de resistencia al poder político que también aparece en *Camila* (1985) y puede interpretarse como un modo ideológico de considerar las víctimas del terrorismo de Estado.<sup>4</sup> Sor Juana, luego de alcanzar la plenitud de su desarrollo literario (coincidente con sus encuentros con la virreina María Luisa) es castigada en el transcurso de la segunda mitad del filme (con las muertes cercanas,

<sup>4</sup> Esta perspectiva de construir una figura heroica también es la asumida por un documental como *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996).

la quita de sus privilegios) hasta el punto de retroceder sus aspectos libertarios –la abjuración final de su carta atenagórica–. Sin embargo, este castigo constante sufrido por la protagonista sugiere también una fuerte resistencia subjetiva y, en este sentido, la película construye una potente versión de la emancipación femenina a partir de la exposición de su costado punitivo.

La trama inscribe elementos asociados a la dictadura y su proceso de representación, lo que resulta un tópico frecuente durante la década del ochenta en el cine argentino.<sup>5</sup> Lo primero que el nuevo arzobispo de ciudad de México hace al llegar al convento es explicar que fue nombrado para combatir la relajación de costumbres y reprende a las monjas para que se bajen el velo como signo de sumisión. En esa escena se produce un complot eclesiástico con las elecciones arregladas en favor de Sor Úrsula, ya que en sus propias palabras “la actual abadesa es de una debilidad imperdonable”. Votar una abadesa más estricta es reinstaurar un orden que supuestamente la comunidad ha perdido. Sor Úrsula le entrega la lista de las religiosas al arzobispo, y allí aparecen las categorías en las que se enmarcan todas las monjas del convento: las piadosas, las tibias y las descarriadas, y entre las últimas se sugiere que se encuentra Juana. La delación de nombres y la construcción de listas son parte de la memoria histórica respecto a la persecución de opositores al régimen militar. La votación que se ve en el espacio del locutorio es una votación corrompida. Una especie de traición acomodaticia. Allí parece que en realidad hay una ausencia de votación, uno de los principales símbolos de la democracia, en relación con la repartición del poder.

La decisión misógina del arzobispo de no tener cerca a las mujeres se vincula con la mención en la corte de Giordano Bruno (quemado por la inquisición) que hace desmayar a la virreina (producto además de su embarazo). Giordano Bruno inscribe el peligro, plantea el posible destino de Sor Juana y traza una línea de lectura que permite pensar a la figura histórica de Galileo como una de las víctimas del aparato represivo de la Iglesia. La obra de Bertolt Brecht *Galileo Galilei* posee un funcionamiento narrativo con ciertas similitudes, entre las que se destaca la imperiosa necesidad de abjuración ante el tribunal de la Iglesia como modo de hacer perdurar la propia vida, lo que acerca al espectador ciertos problemas éticos respecto a una verdad sobre la que se debe tomar partido. Ambas constituyen modos sensibles de inscribir una problemática política que afecta al público espectador y lo hace posicionarse.

Los libros prohibidos, así como las ideas prohibidas, son el centro de una escena que comienza con el primer plano del sello de autorización en los textos que el obispo permite ser publicados en México. Más tarde, los libros confiscados, incinerados en

5 Si bien el cine de los ochenta presentó una multiplicidad de temas y experiencias en sus problemáticas abordadas, existe una tendencia de la crítica a considerar las películas de este periodo por sus intentos de reelaboración simbólica del proceso militar, y se utiliza en reiteradas oportunidades la denominación “Cine en democracia” como un sintagma aglutinante, por simple oposición al periodo anterior y como si ese cine no tuviera ningún atributo en sí más que oponerse a ese pasado terrible. Octavio Getino y Claudio España.

una pira bajo la mirada del censor que sostiene una cruz, refieren tanto a la censura editorial como a la censura cinematográfica. La presencia de un aparato represivo de control que obliga a la circulación “clandestina” de ideas aparece también en *Camila* (1985), de la mano del librero que contrabandea libros prohibidos por el régimen rosista dándoselos a la protagonista.<sup>6</sup> Juana envía manuscritos por intermedio de la virreina a España con el fin de ser publicados (cosa que efectivamente ocurre con un reenvío posterior de España a México). Esta escena evidencia, ante la imposibilidad de vida de Juana, una forma de sobrevida con un legado en sus palabras.

El peor castigo para Sor Juana es no poder acceder a sus libros. Censurar esa senda es una muerte simbólica. En el cine de Bemberg las mujeres se asocian con los textos como herramientas de una educación que resulta una emancipación femenina. Se trata de los libros, pero también de instrumentos de conocimiento, cuyo acceso garantiza la paridad. En *De eso no se habla* (1994), el cura quema cuentos infantiles y la película en sí puede entenderse como un cuento infantil. Este gesto es autorreflexivo y remite a una puesta en peligro del propio filme. En el guion de *Crónica de una señora* (1971) se observa un procedimiento que resulta tanto de divulgación sobre un libro como de puesta en abismo, con un referente de expectación femenina.<sup>7</sup> Este libro, *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, tiene una tapa que presenta a una mujer enjaulada que se ve en plano detalle y busca generar ese “golpe de conciencia” experimentado por las mujeres al comprender las estructuras sociales que las oprimen, y una alianza que el feminismo italiano llamó *affidamento*.

Cuando Sor Juana se encuentra en su última clase de música empieza a hacer una promoción de corte feminista, rogándole a sus estudiantes que no crean en el lugar asignado para las mujeres en la sociedad. Allí, una de las monjas le dice que la hermana superiora sugiere que no pierda su clase de canto. Esa representación de censura y control en el ámbito educativo se vincula con la misma operación estatal dictatorial, que fue uno de los núcleos de la reproducción de los valores del discurso militar centrados en la nación.<sup>8</sup> Juana quiere transmitir a sus alumnas el asombro

6 Hay una similitud entre los personajes del librero en *Camila* y el personaje de Siguenza respecto a Juana, en cuanto al acompañamiento incondicional que le ofrecen a estas mujeres y su accesibilidad a los libros prohibidos.

7 En la escena se produce la siguiente conversación:

“Fina/Finita (Graciela Borges) (Refiriéndose a los libros): ¿Estos son los últimos?

Librero/vendedor: Sí, aquí ponemos lo que tiene más salida, los más importantes.

Fina: ¿Y este libro?

Librero: Bueno, este es un libro de una periodista americana, ¿la conoce? Se llama Betty Friedan.

Fina: No, me impresionó la tapa.

Librero: Es un poco la síntesis del libro, una mujer enjaulada.

Fina: ¿Es un ensayo?

Librero: Bueno, en realidad no precisamente un ensayo. Es una encuesta que hizo esta mujer en los Estados Unidos sobre las amas de casa. Es un *best seller*. El conflicto de la mujer y su mundo, o sea el marido, los hijos, la casa. ¿Le interesa?

Fina: Voy a seguir mirando, después le digo.”

8 Una película reciente que lleva particularmente esta escena de la vida escolar a la dictadura es *El premio* (Paula Markovitch, 2010), donde unos militantes se exilian en una ciudad de la costa de Buenos Aires como un escape de la dictadura, que sin embargo emerge amenazante por medio de la institución pedagógica.

ante el mundo, el ver y oír sin que su condición de género les impida el poder decir la verdad propia, pero el orden eclesiástico la censura.

### Cuadros e intertextualidades

La puesta erige un mundo artificial y distanciado. Lo lejano en el tiempo y la fantasía espacial permiten configurar metáforas sobre el presente histórico y el pasado reciente. La reclusión sobre las voces y subjetividad de las mujeres en escena constituyen una rasgadura del poder del deseo femenino. Los cuadros centripetos y estáticos que dan forma a lo visual son diseñados por estudios que construyó el escenógrafo polaco Voytec bajo la premisa de que la celda de Juana fuese una matriz. El control de la técnica del estudio permite que irrumpa una aparición de lo social velado con la fuerza del clamor ante la injusticia. Los escenarios sirven tanto para denunciar, desde la proxemia, las distancias del poder (las escaleras entre el arzobispo y las monjas), mostrar la horizontalidad jerárquica (los pasadizos que Juana recorre por el convento, que parecen una especie de nido) o constituir espacios abstraídos del tiempo (la terraza del palacio con un paisaje de telón pintado). La representación del locutorio enrejado, el teatro montado para la primera visita de los virreyes o la biblioteca de Juana estilizan el espacio en un grado extremo de artificio. En estos escenarios, lo lumínico cumple un rol fundamental: organiza el confesionario, la intimidad del espacio madre-hija en el lecho de muerte y recorta a los personajes de los fondos con efectos de un pintoresquismo barroco (que remite también a una apropiación de la poética de Sor Juana). De hecho, puede establecerse una comparación temática y estilística del filme con *Barroco* (Paul Leduc, 1989) porque introduce, desde México, las diferencias entre Europa y la cultura americana prehispánica. Todo el filme se basa en un tratamiento de la luz como trama que afecta lo visual y se pierde en la oscuridad de un progresivo dramatismo.

Las referencias de *Yo, la peor de todas* a *Les anges du péché* (Robert Bresson, 1943), basadas en lo plástico y lo narrativo, son numerosas. El tratamiento que inscribe escenas por la luz y la sombra, el sacrificio y la penitencia como asuntos centrales, el interés histórico que guía ambas películas (Bresson comienza con una introducción que ubica la acción a finales del siglo XIX), el espacio del locutorio como una cárcel (en Bresson aparece de manera directa con la alternancia entre la prisión y el monasterio), las descripciones iterativas de las tareas cotidianas y las monjas dedicadas al zurcido de las telas son algunas de ellas. El drama que implica la falta de acatamiento a la orden (en sus múltiples niveles, tanto de la jerarquía eclesiástica como del imperativo a la acción dentro de las reglas de la comunidad) produce una caída en desgracia de Renée Faure (Anne-Marie Lemaury), la monja protagonista que solo puede ser recuperada en el final: en este caso, la resolución de la historia implica una reivindicación de la posición de la monja. La redención femenina en la horizontalidad del reconocimiento también se da en *Les anges du péché* cuando una de las monjas advierte, ante la falta de espejos en el convento: “los únicos espejos son los ojos de otra hermana”.

## Deseo entre mujeres, pliegues de la corona y el velo

La trama narrativa y el sistema de producción industrial en el que trabajó María Luisa Bemberg permiten pensar *Yo, la peor de todas* en relación con géneros cinematográficos como el drama o el melodrama. Sin considerar los géneros cinematográficos como una categoría estanca, unívoca y definitiva, el melodrama como fórmula de guion produce esquemas útiles para el desarrollo de las obras de Bemberg y fue productiva particularmente en *Camila*, permitiendo convocar grandes cantidades de público. El desarrollo del vínculo entre la monja y la virreina –presentado en los créditos con los nombres de las actrices en el mismo plano– invierte la representación de los poderes totalitarios, la Iglesia y el Estado, con la subalternidad relativa de las mujeres. La voz inscrita en el cuerpo de Dominique Sanda presenta un carácter de superposición significativo: sobre el movimiento de su boca se amolda la voz de Cecilia Roth. Si bien la lengua madre de la actriz, y su posible dificultad de hablar ese español híbrido que compone el filme puede haber provocado el uso del *lipping*, este elemento convoca a un sentido de colaboración y hermanación entre mujeres que refuerza el *pathos* lésbico.

Una de las primeras críticas integrales de la obra de Bemberg fue realizada por Clara Fontana (45), quien se refirió brevemente al asunto de la sexualidad: “No se trata de una relación lesbiana (los autores apenas si aluden en una escena breve a la probabilidad de que haya existido) sino de una auténtica pasión afectiva que no necesita del sexo para consumarse”. La idea de la “pasión afectiva que no necesita del sexo” resulta sugestiva en cuanto revela más sobre la necesidad de “encubrir” esa relación disponible en el universo de la película que una afirmación de carácter descriptivo.

En una respuesta a Fontana y con la intención de señalar esta falta de determinación o concreción sexual, Hugo Salas (84) afirma que a diferencia de lo que sucede respecto al amor heterosexual, en el cual la consumación carnal es fundamental e incluso instrumento de liberación en Bemberg, la relación lesbiana entre Sor Juana y la mujer del virrey es una pasión de consumación carnal innecesaria. Es decir, espiritual y elevada. Así se sigue que lo recomendable para gays y lesbianas sería tener una actitud de sublimación y represión de acciones carnales para mantener una imagen positiva. Resulta sugerente la interpretación de la relación “velada” desde un marco que desea ocultarla generado por un modelo de moralidad. Sin embargo, Ilse Fuskova (16) (militante lesbiana fundamental para el movimiento feminista argentino), en un libro sobre el amor entre las mujeres, considera un espíritu de época que no necesitaría una aparición sexual explícita para confirmarse, ya que se trata de mujeres que aman mujeres, no quieren ser varones, y cuyo contacto sexual puede ser parte de la relación o estar ausente por completo. En este sentido, para afirmar la relación lésbica no resultaría necesaria una confirmación con un acto sexual. Ruby Rich (152) enmarca *Yo, la peor de todas* dentro del “New queer cinema” producido en América Latina considerando el erotismo del convento y de Dominique Sanda interpretando una virreina que usa su estatuto para proteger a la monja que presenta una visión profundamente sensual y palabras senti-

das con el corazón. De hecho, en una nota al pie va más allá en el placer con el que se identifica a la actriz Dominique Sanda ya que, en la explicación del aspecto simbólico del *casting*, ella había interpretado a Anna Quadri en *Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), una bisexual que brindaría una clave de lectura *queer*. A este sentido de *casting* “simbólico” o “cifrado” se puede agregar el poder transgresor del rol femenino de la misma actriz al interpretar a Edith Leroyer, una mujer que camina por la noche en la ciudad vestida únicamente con una piel de visión, y que así parece encarnar una metáfora del ligue homosexual callejero en *Un chambre en ville* (Jacques Demy, 1982).

En el primer encuentro entre Sor Juana y María Luisa, la virreina dice: “¿No se puede prescindir de estos barrotes?”. A lo que Sor Juana responde: “No, señora. Lo siento. Yo ya no los veo, hace trece años que me separan del mundo”. A partir de allí comienza un intercambio en el que la comparación del velo respecto a la corona sirve a la virreina para hermanarse en sufrimiento con la monja en cuanto las restricciones de mundo que tienen por ser mujeres. En el convento o el palacio, la ley es seguir la regla o el protocolo. La virreina pregunta a cuál de las dos le es más pequeño su mundo, Sor Juana responde con un poema sobre los encierros del alma.<sup>9</sup> En esa metáfora de Sor Juana Inés de la Cruz sobre la reclusión se condensa la perspectiva del filme sobre las posibilidades de la mirada femenina, en tanto subjetividad emancipada que se constituye sobre la autodeterminación.

El segundo encuentro sucede en la recámara de Sor Juana en una atmósfera musical; la virreina toca el laúd detrás de unos velos que la monja corre para llegar a ella.<sup>10</sup> Luego de contarle las atrocidades cometidas por la inquisición de las que fue testigo, la virreina se inquieta y pide que le abra el corpiño. Desde un plano medio, luego de liberarle el corsé con lentitud y erotismo, Sor Juana advierte el embarazo de la virreina y le expresa que no entiende la maternidad. La virreina pregunta si no se siente mal por no haber tenido hijos. La monja responde que los tiene y hace un repaso por los objetos que –además de sus libros– confirman su independencia: el telescopio, el reloj solar, el espejo de obsidiana, el autómatas, el astrolabio y la lira. De hecho, la metáfora de uno de estos instrumentos de saber, que permite una salida del mandato del género a la maternidad, aparece por la contraposición del montaje: cuando se produce el nacimiento del hijo de la virreina, Sor Juana está mirando por su telescopio. El inventario culmina con los escritos: “Estos son mis hijos”, afirma Juana. A pesar de que la escena pone a discutir a las mujeres entre ellas sobre el mandato materno, ese intercambio conversacional produce un *crescendo* en el lazo amoroso, y junto con los regalos de la virreina a Juana puede ser interpretado como un pasaje romántico.

---

9 Para el alma no hay encierros  
ni prisiones que le impidan.  
porque solo la aprisionan  
las que se forma ella misma.

10 La idea del corrimiento de los velos como ingreso a un espacio femenino y lésbico se puede observar en la escena que la Sra. Danvers lleva a la nueva esposa de Maxim al cuarto de Rebeca en *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940).

La consideración de las lesbianas como una categoría ontológica diferente a la de las mujeres es una problemática presente en el pensamiento de Monique Wittig<sup>11</sup> y resulta útil para reflexionar sobre la perspectiva posible de Sor Juana frente al mundo.

En principio, la independencia del personaje de Sor Juana rompe la relación social específica de “servidumbre” que, en la perpetuación de la heterosexualidad, constituye a “la mujer” en un vínculo con un varón. La virreina afirma que no se puede vivir sin hijos: “Una mujer sin hijos es incompleta. No se puede negar la naturaleza”. A lo que Sor Juana responde: “No todas somos iguales”. En una réplica, la virreina suma que Dios no ha puesto en ella la inquietud del saber por encima del deseo de amar. Sor Juana finaliza la escena con: “Es un camino áspero, señora, sin dulzuras”. Esa dulzura supuestamente ausente parecería ser lo que abunda momentáneamente entre ellas. A pesar de sus perspectivas diferentes, la aspereza del camino se ablanda con su encuentro de amantes.

Luego de que la virreina le presenta su bebé a Sor Juana, durante el tercer encuentro privado, se sientan en el patio de la fuente para hacer una lectura. A partir de una hoja de árbol, utilizada como señalador de un libro y su nombre en latín, “*aconitum napellus*”, se presenta el primer flashback. Este recurso, muy utilizado por el cine de Bemberg para introducir la mirada femenina, fue analizado por Gilles Deleuze como un modo privilegiado para ingresar a una subjetividad, ya que está encadenado con el circuito de la memoria. En el recuerdo, bajo la contemplación de una virreina anterior en la otra cabecera de la mesa, cuya mención provoca celos a la actual, un grupo de varones examinadores cuestiona la posición intelectual de Juana, que defiende con sus respuestas la posibilidad de una mujer para poseer conocimientos y capacidad filosófica. Al terminar la escena de la corte evaluadora, se introduce un beso heterosexual por medio de un juego de pantomima entre unas columnas alejadas del recinto. Juana recibe el beso y luego lo devuelve con deseo y curiosidad. “Para recordar”, dice, y la narración pasa por corte directo al hijo crecido de la virreina que escucha el recitado de Sor Juana.<sup>12</sup> Mientras se escucha la voz *over* de Juana se ve al hijo de los virreyes ya crecido. Esa superposición vuelve a anteponer el destino materno con la problemática del deseo lesbiano. El virrey culmina diciéndole a María Luisa que causa estragos, dando cuenta de que el poema estaría dirigido a ella.

11 Monique Wittig afirma: “Lesbiano es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiano) no es una mujer, ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Pues lo que hace a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica una obligación personal y física y también económica (residencia forzosa, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación a la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales” (43).

12 Baste ya de rigores, mi bien, baste:  
no te atormenten más celos tiranos,  
ni el vil recelo tu inquietud contraste  
con sombras necias, con indicios vanos,  
pues ya en líquido humor viste y tocaste  
mi corazón deshecho entre tus manos.

Sin acceso a sus libros y con una promesa endeble de protección de la corona, el último encuentro entre las mujeres se produce cuando la situación de Sor Juana comienza a ser crítica. “¿Cómo es Sor Juana cuando está sola? ¿Cuándo nadie la mira?”; insiste la virreina con una frase que se repetirá en una alusión a la soledad, pero que también es una posibilidad de autodeterminación. La virreina le da la orden a Sor Juana de sacarse el velo. Si cubre el cuerpo, particularmente el rostro, develarlo, quitar el velo, puede asociarse a mostrar la subjetividad que se esconde detrás. “Todo”, ordena la virreina, que toma el rostro entre sus manos y dice que esa Juana es suya –“solamente mía”–, y le da un beso que culmina con un “para recordar”. Esa repetición especular de la frase dicha en el primer beso dado por Juana plantea un paralelismo entre los besos que funciona como homologación. El beso sella la sororidad de la condición femenina y libera el impulso del deseo.<sup>13</sup> El motivo visual del beso es la consumación del romance y basta para figurar el deseo lesbiano.

### Últimas imágenes de la peste

Un cuadro fijo con un paisaje nublado es la entrada al retorno al terruño de Juana por la agonía de su madre biológica. El recorrido de dos mulas de carga de derecha a izquierda prefigura la vuelta al pasado que traerá la escena. En el encuentro de Sor Juana con su madre se produce una diferencia que reitera la emancipación. Una segunda analepsis con un grado mayor de complejidad que la primera, porque temporaliza el espacio e introduce una imagen-recuerdo de estatuto difuso que podría considerarse también una imagen-sueño. En el lecho de muerte, luego de que Sor Juana le declara a su madre que siempre tuvo aversión al matrimonio, esta tira la cuchara con la que le está dando de comer. Sor Juana mira hacia el fondo del plano y se ilumina un otro espacio dentro de la habitación materna: su mirada abre un tiempo otro en el que Juana es ella misma de niña, vestida de varón para ir a la universidad. Antes de su viaje a Nuevo México, su participación en la corte y en la Iglesia, declara su abnegación al lugar conferido a las mujeres. En medio del cuadro de muerte, la Juana niña dialoga directamente con la adulta y le recuerda que como no se pudo vestir de varón se vistió de monja. Es así como ella misma, en ese sentido, se presenta como su propia madre, su propia hacedora. Luego de su madre biológica, le llega la muerte a quien cumple una función maternal para con ella dentro del convento. La anterior abadesa fallece luego de incitar a Juana a rebelarse por la publicación de la carta atenagórica cuyo prólogo la había cubierto de tinieblas.

<sup>13</sup> Rosa Sarabia (125) hace una descripción de la escena preguntándose sobre estas cuestiones. Es evidente que la película antes que presentar la situación como inequívoca, deja un espacio abierto para poder ver o no, lo que está allí puesto que se trata de una enunciación estratégica: “La monja-poeta es objeto de deseo de la virreina quien le pide ‘desmonjizarse’ –equivalente a cancelar la neutralidad del velo– y al mismo tiempo, este sujeto deseante se ve impedido de mirar a su objeto en la totalidad del proceso. La no correspondencia en la mirada entre objeto y sujeto pudiera bien significar que la escena no intenta definir la relación entre ambas mujeres, dejando abierto el tipo de relación: acaso ¿lesbianismo? ¿bisexualidad? O ¿el amor a sí misma? Luego de que la virreina hace posesión de su objeto mediante la frase: ‘Esta Juana es mía, solamente mía’ –notar la ausencia de ‘Sor’– le da un beso de inequívoco corte erótico”.

En ese contexto de la película también se da la muerte del virrey. En España la virreina le envía dos tomos de las publicaciones de Sor Juana en nombre de su difunto marido. Esa entrega que ocurre entre ellas, por medio de Sigüenza como mensajero, permite una última mirada a la relación de Sor Juana y la virreina, que se puede leer como un legado. “Cada amigo que se muere es como si me quedara sin aire”, dice Sor Juana.

La reiteración de las muertes y la alusión a la peste permiten ver allí una fulguración de sentido: una comunidad expuesta en el momento de peligro. Es posible pensar que durante los finales de los años ochenta y principio de los años noventa las muertes causadas por el VIH/sida fueron un problema central que requirió el desarrollo de nuevas políticas para el feminismo y las sexualidades *queer*. La alusión permite la emergencia de un síntoma, ya no solo vinculado a la violencia estatal de la dictadura, sino también a la pandemia del sida que azotó a la comunidad LGBTIQ durante el momento de producción de la película. Según Ana Fornicito (55) las imágenes enfatizan un claroscuro que se relaciona con la dificultad de ver y narrar la vida de la monja. La enfermedad y la muerte aparecen desde una resistencia sobre el narrar que se puede considerar del orden de lo histórico. La última parte de la película retrata una caída de Sor Juana, marcada también por el arrebato de sus objetos mundanos (sus objetos de distinción y conocimiento), en una penumbra que se vuelve signo de borramiento como emblema de la resistencia.

El cuadro de la peste lo conforman las escenas expresionistas de los alaridos y vómitos en el amontonamiento de los cuerpos, una ventana por la que se filtra una tormenta y las monjas que van en grupo autoflagelándose y cantando “Señor, apiádate de nosotras”. El título de la película retoma una frase de Sor Juana que dice “Yo, la peor del mundo”. Esta decisión de la cita modificada propone una enunciación desde la primera persona del singular que se modula incluida en un plural, “todas”, del cual se desprende un “yo”, que además se incluye en el “nosotras”. En este intento de construir un *nosotras* (las mujeres) sobrevuela la filosofía de Simone de Beauvoir. Por otro lado, la proliferación de cuerpos en la escena de la peste hace posible pensar tanto en los cadáveres del momento presente (la pandemia), como del pasado reciente del momento de producción de la película (la dictadura). En el final, Sor Juana firma con su sangre, dando cuenta también de la vulnerabilidad y finitud de su propia vida.

Los cuerpos en descomposición y la abjuración con sangre en la firma permiten pensar una reelaboración no solo del mundo femenino, sino también una huella del orden de un trauma comunitario al que Bemberg es sensible: la sangre como canal de infección.<sup>14</sup> En el final de la película la abjuración con la firma ensangrentada de Sor Juana, luego de romper sus anteojos como metáfora de la visión, pone en primer

---

14 En otro sentido, las manchas de la menarca sobre las sábanas blancas que deja Carolina en *Miss Mary* (1986) retoman la sangre como un tema femenino.

plano la firma “yo, la peor de todas” con una cruz. La política de la identidad que constituye esa nota con sangre hace posible articular una puesta en abismo que abre una gama de sensaciones.

## Conclusiones

La imagen final de *Yo, la peor de todas* es la de Sor Juana que mira en el marco de la ventana hacia adentro del cuadro. Con una ambigua esperanza (la esperanza sería el gesto inequívoco de mirar hacia afuera) introduce un mirar hacia adentro especular. Esa mirada puede interpretarse hacia las mujeres a quienes invoca con sus ojos en un llamado a la táctica, a la apropiación del deseo como acto de emancipación. Este final resulta sin duda una apuesta de Bemberg por la cuestión de las mujeres como una problemática que debe ser discutida. Su lugar en la sociedad es un problema que requiere una transformación.

A lo largo de este artículo se han referido a algunas de las posibles alianzas estéticas que brinda el cine de Bemberg a la cuestión de las mujeres y las sexualidades. Particularmente, con el análisis semiótico y estético de *Yo, la peor de todas* se pensaron algunas de las figuras que emergen y que, aun hoy, a tres décadas de su estreno, apelan a problemáticas políticas vigentes que no pierden su importancia. La figura de la celosía (como hipótesis perceptiva) se propuso y fundamentó en algunas de sus obras como un tema propio de la propuesta estética de la cineasta. Los lazos entre las figuras del clero, los libros y las formas de gobierno que aparecen en el filme se compararon con las circunstancias de su producción y los discursos vigentes en relación con la cuestión de la memoria histórica vinculada a la última dictadura militar en Argentina. La cuestión del deseo entre mujeres se analizó en relación con lo que se escribió desde la recepción académica y crítica sobre el filme. Por último, se deslizó una hipótesis sobre la aparición de la enfermedad en el filme y el contexto histórico de su realización (azotado por una pandemia como la que produjo el sida). Todas estas cuestiones trazadas dan cuenta de la vigencia y la necesidad de revisión de una cineasta argentina tan importante para el lugar de las mujeres dentro de la industria cinematográfica en el país.

## Referencias

- De Grandis, Rita. “Introducción: María Luisa Bemberg o las trampas de la clase”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. xxvii, n° 1, otoño, 2002, pp. 3-14.
- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
- España, Claudio. *Cine Argentino en democracia*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.

- Fontana, Clara. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Fornicito, Ana. "Óyeme con los ojos. Miradas y voces en el cine de María Luisa Bemberg". *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, Eds. Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial. Buenos Aires, Librería, 2014, pp. 41-68.
- Fuskova, Ilse. *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina, hoy*. Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Getino, Octavio. "Cine en democracia (1983-1989)". *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2005.
- Kratje, Julia. "El cine como transgresión. Deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984)". *La Trama de la Comunicación*, vol. 21, n° 1. Rosario, UNR Editora, enero a junio, pp. 29-43.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". En González, Patricia y Eliana Ortega. *La sartén por el mango; Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico, Huracán, 1984.
- Rich, Ruby. *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Londres, Duke University Press, 2013.
- Rodríguez, Omar A. "Poder, institución y género en *Yo, la peor de todas*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. xxvii, n° 1, otoño, 2000, pp. 139-156.
- Rosa, María Laura. "La necesidad de filmar: María Luisa Bemberg en los inicios del arte feminista". *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Biblos, 2014., pp. 21-45.
- Salas, Hugo. "Señoras o enanas. Las diferencias de María Luisa Bemberg". En Melo, Adrián (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Lea, 2008, pp. 77-90.
- Sarabia, Rosa, "Sor Juana o las trampas de la restitución". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. xxvii, n° 1, otoño, 2002, pp. 119-148.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales, 2006.